Digitized by Google

ARTE POETICA
ITALIANA.

ARTE POETICA

ITALIANA

DI FACILE INTELLIGENZA.

DIALOGHI FAMILIARI

DIRETTI AD INSEGNARE

LA POESIA

A QUALUNQUE PERSONA DI MEDIOCRE TALENTO,
SIA UOMO, O DONNA, BENCHÈ NON ALTRO SAPPIA
CHE SOLO LEGGERE E SCRIVERE.

OPERETTA

DI GIANFRANCESCO MASDÉU

PASTORE ARCADE.

PARMA

DALLA STAMPERIA NAZIONALE.

1803.

Oh praeclaram emendatricem vitae Poeticam!

Cicero.

Oh quanto mai è utile la Poetica per riformare i costumi!

Cicerone.

PROLOGO.

L'inclinazione di chi impara, e la chiarezza di chi insegna, son le due cose che rendon facile qualunque studio. La Poesia ha il vantaggio d'incontrare generalmente l'inclinazione degli uomini; perchè, fuor di poche anime stupide, tutti sentono con piacere l'armonia del verso, benchè non sappiano in che consiste. L'unico scoglio adunque di quest'arte è l'oscurità di chi la regola. Si diano i precetti con buon ordine, con istile facile, con parole adattate all'intendimento di tutti, e si vedrà in breve tempo divenir Poeta chi nulla sapeva di poesia. Ecco l'oggetto che mi son proposto, ed il fine a cui tendono i miei Dialoghi. Gl'interlocutori son due, Maestro, e Discepola: il primo si chiama *Metròfilo*, cioè *L'amante del metro*, o

della misura del verso; e la seconda ha per nome *Sofrònia*, perchè si suppone *di buon intelletto*. Vi s'introduce una fanciulla piuttosto che un ragazzo, per far comprendere a' leggitori, che le signorine ancor esse possono applicarsi alla poesia, purchè siano di mediocre talento, e sappiano leggere e scrivere. E' certo che l'Italia ha prodotti alcuni buoni libri di Arte Poetica: ma taluni son filosofici, e per le sole persone dotte; e gli altri, che son d'un genere più facile, conservano il linguaggio delle scuole, che non è da tutti. Spero perciò, che gl' Italiani riceveranno di buon grado questa mia Operetta, e la porranno in mano de' figli, e delle figlie loro, sotto la direzione di qualche persona colta. Il sistema ed ordine de' miei Dialoghi è il seguente:

I. Il primo passo, che si ha da fare in qualunque studio, è quello di formare una perfetta idea di ciò che si vuol imparare, e dell' utilità, che dallo stesso studio si ricava. Questo è l'oggetto del primo Dialogo.

II. Niuno può giugnere assolutamente a dar buona forma ai versi senza saper leggere e scrivere, non in qualunque maniera, ma con perfezione, che vale a dire, con buon ordine, e buon senso. Quest' arte, che non è sì facile, nè volgare, come pensan molti, è quella che s'insegnerà nel secondo Dialogo colla maggior chiarezza possibile.

III. Ogni componimento poetico ha tre classi di armonie differenti. La prima armonia è quella di ogni verso da per sè: la seconda è quella della rima, o della consonanza di un verso con un altro: la terza è quella che nasce dalla distribuzione di varj versi, e di varie rime, concatenate insieme. L'armonia del verso, che è la prima, sarà l'argomento del Dialogo terzo.

IV. Nel Dialogo quarto si ragionerà della seconda armonia, che è quella della rima.

V. La totale armonia di tutto il componimento poetico si spiegherà diffusamente nel quinto Dialogo.

VI. Dalle idee generali, e comuni ad ogni poesìa, bisogna discendere alle particolari composizioni poetiche. Il Dialogo sesto si raggirerà sulle poesie piccole, perchè si considerano per la lor brevità come le più facili.

VII. Conosciuta la costruzione delle poesie piccole, s'impara più facilmente quella delle grandi, delle quali perciò si farà discorso nel Dialogo settimo.

VIII. Dopo di aver imparato tutto il materiale della poesia, bisogna impararne il formale, che è il linguaggio poetico. Questo articolo, che forse è il più difficile di tutti, merita d'esser trattato con particolare studio nel Dialogo ottavo.

IX. Nell'ultima conferenza darò una succinta notizia delle antiche favole, onde rimanga maggiormente compito l'utilissimo trattato del Linguaggio poetico.

STUDIO METODICO

DELL'

ARTE POETICA

IN DIALOGHI.

I Maestri, o Discepoli, che vorran far uso di quest'Arte Poetica o per ammaestrare altrui, o per istruir sè medesimi, dovran farlo col metodo seguente, già da me sperimentato.

Studio del Dialogo I. Il discepolo, secondo i diversi gradi della sua età o capacità, studierà le lezioni di questo Dialogo in una di due maniere: o leggendole più volte con riflessione: o imparandole a mente. Quando potrà render conto delle principali cose, che vi s'insegnano, passerà a darne pruova sulla carta, in buona o cattiva prosa come gli riesca. 1.° Scriverà alcuni piccoli racconti verisimili, o

inventandoli da sè secondo la sua capacità, o imitando gli esempj che gli saran dati dal Maestro. 2.° Nominerà varj oggetti, o a suo piacimento, oppur a scelta del Maestro; e spiegherà la relazione che hanno l'un coll'altro per le loro qualità simili ed eguali. 3.° Nominerà altri nuovi oggetti, e paleserà la relazione che hanno per le loro qualità dissimili e disuguali. Se il Discepolo per le sue scarse cognizioni troverà difficoltà in questo primo studio, non si affatichi molto a vincerla. Passi a studiare gli altri Dialoghi, e quando gli avrà scorsi tutti, ritorni a questo, e gli parrà ogni cosa più facile.

Studio del Dialogo II. Sì questo Dialogo, come tutti gli altri, si han da studiare (come dissi del primo) o leggendoli con riflessione, o imparandoli a mente. Le pruove, che si han da dare per iscritto, di averlo ben compreso, son tre. 1.ª Pruova: Si scriva un pezzo di prosa, qualunque si sia, spezzando tutte le sillabe, ponendo cioè una righetta fra l'una e l'altra per segno di separazione. 2.ª Pruo-

va: Si scriva un altro pezzo di prosa, ponendo accento in ogni parola sopra tutte le sillabe capaci di averlo. 3.ª Pruova: Si scriva una prosa, o arbitrariamente, o sotto l'altrui dettatura, osservandovi tutte le leggi della buona ortografia. Le pruove di questo studio, come pure di tutti gli altri che seguono, si han da ripetere dal discepolo, finchè egli giunga a darle con perfezione.

Studio del Dialogo III. Questo è il Dialogo, che richiede più applicazione, ed esercizio. Prenderà il discepolo in primo luogo un qualunque libro di poesie, e si eserciterà a misurare i versi, contandone tutti i piedi o colla bocca, o colle dita. Comporrà poi, e scriverà su d'una carta molti di quei *versetti*, che io chiamo *semplici*, ora tutti piani, ed ora con tronchi, e sdruccioli. Anderà avanti successivamente, componendo *versi composti*, di quattro, di cinque, di sei, di più piedi, seguendo l'ordine, con cui se ne parla nel Dialogo, ed eseguendoli in tutte le diverse forme, che vi si insegnano. Non si affatichi il

discepolo nel sentimento, e nella concatenazione de' versi, perchè finora non altro da lui si richiede, che il saperli materialmente fare.

Studio del Dialogo IV. Bisogna esercitarsi colla penna in versi *rimati a coppie*, facendone di tutte le qualità, corti, mezzani, e lunghi; piani, sdruccioli, e tronchi. Non si pretenda qui dal Discepolo altra concatenazione di sentimenti, che quella che richiede ogni coppia di versi da per sè.

Studio del Dialogo V. Il discepolo dèe già principiare a dar un perfetto senso alle sue piccole composizioni. Si eserciterà da principio nel verso sciolto; e poi successivamente in tutte le varie qualità di *Stanziole*, e di *Stanze*, che troverà successivamente spiegate.

Studio del Dialogo VI. Questo Dialogo richiede un lungo esercizio in tutti i generi di poesie piccole, che vi s'insegnano. Non si pretende dal discepolo una perfetta locuzione poetica, perchè non ancora l'ha imparata.

Studio del Dialogo VII. Le conferenze, e le frequenti domande e risposte su le qualità intrinseche ed estrinseche de' Poemi epici, e teatrali, saranno il principal esercizio nello studio di questo Dialogo. Le composizioni, che si domanderanno al Discepolo, non saranno che squarci: un Ragionamento, per esempio, una Narrazione, una Invocazione, un Soliloquio, un qualunque Discorso di più persone. Nella formazione di un intero Poema s'impiegherà, se vuole, quando sarà maturo e provetto nella poesia.

Studio del Dialogo VIII. Il discepolo, colla penna in mano, darà pruove d'aver comprese le principali qualità del linguaggio poetico. Porrà in prosa sulla carta una lunga serie di espressioni poetiche di sua invenzione, esercitandosi prima in quelle che io chiamo *accresciute*, poi nelle *cambiate*, di seguito nelle *adornate*, ed ultimamente nelle *pittoresche*. Questo è il luogo da richiamare alla memoria il Dialogo primo, e di tornar ad esercitarsi nello studio di esso.

Studio del Dialogo IX. Lo studio di questo Dialogo è opera di sola memoria. Per ricavarne diletto e vantaggio, e risparmiare ancora la fatica d'imparare a mente, s'impiegherà il Discepolo a comporre delle piccole poesie in versi o sciolti, o rimati, sopra tutte le principali favole, che vi si raccontano. Acquisterà in questa maniera una gran pratica nel materiale, e nel formale della poesia, e finirà di formarsi Poeta.

DIALOGO PRIMO.

Natura ed utilità della Poesia.

Metròfilo. Più volte mi hai detto, Sofrònia, che vorresti imparare a far le poesie; ma che essendo donna, e non avendo studiata la grammatica, nè la rettorica, ti dicon tutti esser impossibile il riuscirvi.

Sofrònia. Non solo mi dicono che è impossibile; ma si mettono a ridere, e mi compatiscono come sciocca.

Metr. Non sei tu la sciocca, Sofronia: sono stolti coloro, che così ti parlano. E' una vanità negli uomini molto comune quella di stimarsi da molto, perchè son andati da ragazzi alle scuole basse. Ma che sanno poi alla fine? Sanno un poco di latinità, se pur è vero che la sappiano; perchè molti uomini vi sono, che fanno da Dottori, ed intendono poi la lingua latina meno assai delle Monache.

Sofr. Dunque senza la latinità si può imparar la Poesia?

Metr. E che dubbio? Non solo la Poesia si può imparare, ma la Logica ancora, e la Fisica, e la Matematica, e qualunque altra scienza; perchè le regole d'una scienza, o d'un'arte, tanto si possono comunicare a' Discepoli in lingua italiana o francese, come in lingua greca o latina.

Sofr. Oh che bella cosa sarebbe, se io, senza esser andata alle scuole, potessi diventar Poetessa! Vorrei la prima cosa di tutte buttar in faccia a cotesti uomini vanagloriosi una dozzina di satire in verso. Oh come me la riderei, quando mi venissero a dire che non so il latino!

Metr. Se non vuoi altro che diventar Poetessa al pari di molti uomini, che si chiaman Poeti, io m'impegno di darti questa patente in men d'un anno. Faremo insieme alcune conferenze: tu studierai un mese sopra ognuna di esse, occupandoti sotto l'altrui direzione a mettere in pratica colla penna quelle tali cose, che ti anderò insegnando: e poi ti assicuro, che molti signori Poeti si caveranno il cappello davanti alla scuffia.

Sofr. Dammi pure, o Metròfilo, fin dal giorno d'oggi la primiera lezione, che io ti prometto di studiare, e di far onore al Maestro, per quanto mi sarà possibile.

Metr. Cominciamo adunque dalle prime cose. *Poeta* è parola greca, che significa Crea-

tore, o Facitore; e *Poesia* similmente vuol dir Fattura, o Creatura.

Sofr. Gran vanità veramente è quella de' signori Poeti! Avendomi tu detto varie volte che essi son favolosi, o scrittori di favole, non so come possano aver coraggio d'intitolarsi Creatori.

Metr. Appunto perchè son favolose e fantastiche le cose, che dice il Poeta, per questo motivo appunto gli si dà il titolo di Creatore. Cotali cose immaginarie non esistono al mondo: il Poeta se le forma nella sua testa, e se le crea da per sè: ed ecco perchè si chiama creatore, e facitore di cotali cose, che son vere creature sue, e veri figli della sua immaginazione.

Sofr. Il Poeta dunque in sostanza è un creator di bugìe. Non mi pare in questa maniera una professione troppo onorifica.

Metr. Sentimi, Sofrònia, e ti capaciterai. Il Poeta, quando parla, non ha d'andare in cerca nè del *Vero*, nè del *Falso*, ma di solo il *Verosimile*.

Sofr. Oh questa è curiosissima! Come ha da dire egli una cosa, che non sia nè falsa, nè vera? Qualunque cosa che si dica, ha da essere necessariamente o verità, o bugìa. Di qui non si scappa.

Metr. Ho piacere, Sofrònia, di scoprire il tuo

ingegno, perchè quanto sarai più ingegnosa, tanto più facilmente diventerai Poetessa. Sta dunque attenta. Io non ti dico che il Poeta abbia da dir delle cose, che non sieno nè vere, nè false, perchè questo sarebbe impossibile. Ti dico che ha da dire il *Verosimile*, il quale alle volte è vero, e alle volte è falso; ed il Poeta ha da dire senza scrupolo, e con egual franchezza tanto il *Verosimile falso*, quanto il *Verosimile vero*, purchè sia *Verosimile*.

Sofr. E che vuol dire questo *Verosimile*?

Metr. La stessa parola te l'insegna. Un *Vero = simile* vuol dir una cosa *simile al vero*; una cosa, che forse non sarà mai stata, nè sarà mai succeduta, ma potrebbe essere, e potrebbe succedere.

Sofr. Capisco, Metròfilo, quel che vuoi dire. Ma vorrei sentirne un esempio.

Metr. Molte volte ti sarà succeduto di sognare.

Sofr. Mi succede quasi ogni notte; e delle volte mi fo de' sogni bellissimi.

Metr. Or dimmi uno di questi tuoi sogni, quel che più ti piace.

Sofr. Non perdiamo il tempo, Metròfilo. Dammi la lezione, che mi hai da dare, e lasciamo i sogni e le ragazzate.

Metr. Non è ragazzata, Sofrònia mia, il discor-

so che ti vo facendo. Raccontami il sogno; e poi vedrai se ho ragione.

Sofr. Per contentarti, giacchè vuoi così, ti dirò il sogno, che ho fatto questa notte. E' venuto in città un mostro bruttissimo e deforme, mezzo uomo, e mezzo bestia, il quale con bocca spaventosa, con unghie arrotate, e con urli terribili minacciava a tutti la morte. Per quanto la gente sia fuggita, ha sbranate molte persone, ed ha intimorito il paese incredibilmente, in maniera tale, che nessuno più ardiva di uscir di casa. Io vedendo la generale costernazione, e sentendo allo stesso tempo, che v'era un gran premio per chi uccideva il mostro; gli sono andata incontro vestita in gala, con un grande specchio nelle mani, che mi copriva tutta la persona. S'incantò la bestia a guardare la sua immagine dentro al cristallo; ed io intanto, impugnato un palosso, che teneva preparato nel fianco sinistro, le recisi il capo coraggiosamente. I plausi, che mi fece tutta la città, furon grandissimi: ma io nella maggior contentezza mi destai dal sonno, e vidi andate in fumo tutte le mie glorie. (a)

(a) Questo sogno non è inventato. Lo fece veramente la Signora Giuditta Siliquini di nobile famiglia Ascolana, ed io lo celebrai col seguente

Metr. Ti ringrazio, Sofrònia, del bellissimo sogno, che mi hai raccontato. Or sappi, che questo tuo sogno è una vera poesia, anzi una poesia bellissima, impastata tutta di graziosi *Verosimili*. La stravaganza e deformità della bestia, l'entrar che essa fece nella città, la strage di molte persone, il timore di tutti, l'offerta di un premio per chi l'uccideva, la tua bizzarra apparizione col grande specchio davanti, il coraggio con cui le desti la morte, gli applausi che ne riscotesti: tutte queste cose son falsissime, perchè non ve n'è una, che sia veramente succeduta;

SONETTO

Bestia deforme, orrenda, furibonda,
Nata a recare affronto alla Natura,
Sbuca dal fondo di caverna oscura,
Del sangue de' mortali sitibonda.
Del vecchio Tronto * la fiorita sponda
Trema all' orror dell' ampia bocca impura:
Fugge la gente dalle patrie mura,
Di grotte in cerca, ove la vita asconda.
Giuditta in serico elmo, e gonna d'ostro,
Di vago specchio il corpo si ricopre,
Ed incanta, ed arresta, e uccide il Mostro.
Dormiva, è ver, la giovine Giuditta:
Ma nascono nel sogno le grand' opre
Da un magnanimo cor, da un' alma invitta.

* *Il Fiume del territorio Ascolano.*

mà pure son tutte *verosimili*, perchè son cose che potrebbero succedere, e quantunque non sieno vere, son simili a una verità.

Sofr. Non avrei mai creduto, Metròfilo, che col solo racconto di un sogno mi avresti fatto capire, che cosa sia il Verosimile, e come si faccia a fare una poesia. Dunque una poesia in sostanza non è altro che un sogno?

Metr. Di fatti un componimento poetico ha una gran somiglianza col sogno, perchè l'uno e l'altro son creature della fantasia, o dell'immaginazione: ma v'è la differenza, che il sogno molte volte è una specie di poesia disordinata e strampalata, perchè lo forma la fantasia senza il freno della ragione, e senza veruna regola, nè legge; e la poesia al contrario è una specie di sogno ben regolato, perchè vi sono certe leggi, che il Poeta ha da osservare, onde tener a freno ed a misura la propria immaginazione.

Sofr. Dimmi pur queste leggi, che io sono impaziente di saperle.

Metr. Nella prima lezione non ti posso dire ogni cosa. Per ora ti basti di sapere, che il Verosimile ha da esser tale, che renda la poesia ragionevole, o degna d'un uomo di ragione.

Sofr. E come farò io a conoscere se una poesia è ragionevole, o no?

Metr. La cosa è più facile di quel che credi. Una poesia, perchè sia degna d'un uomo di ragione, basta che sia ragionevole nel suo oggetto, e ragionevole nella sua tessitura.

Sofr. Ma che ci ha da fare il tessuto colla poesia? Spiegati con più chiarezza.

Metr. Te lo dirò più chiaro. In una buona poesia han da esser ragionevoli le cose, che si dicono; e ha da esser ragionevole la maniera, con cui si dicono. Le cose, che si dicono, son quelle che formano il suo oggetto; e la maniera, con cui si dicono e si tessono insieme, è quella che chiamasi tessitura.

Sofr. Per conto delle cose, che si han da dire, già mi dicesti da prima, che l'oggetto della poesia è qualunque cosa verosimile.

Metr. Così è di fatti. Ma bisogna osservare, che vi son de' Verosimili naturali, e facilmente credibili; e de' Verosimili prodigiosi, e difficili a credersi. Nel tuo stesso sogno te lo farò vedere. Che una donna debole corra ad affrontare una bestia feroce, e l'aggrappi subito per il collo, e la butti per terra, e l'ammazzi, questo è un Verosimile prodigioso, e che difficilmente si crede. Ma se quella donna anderà incontro alla bestia (come tu facesti) con uno specchio davanti, il quale la incanti, e la tenga immobile, e la ponga in situazione da poter essere am-

mazzata senza resistenza, allora il Verosimile diventa più naturale, e più facilmente credibile.

Sofr. E qual è di questi due Verosimili il vero oggetto della poesia?

Metr. Il Poeta tanto si può attaccare al Verosimile naturale, quanto al Verosimile prodigioso; anzi per regola generale, quanto è più straordinaria ed ammirabile la cosa che si dice, tanto la poesia diventa più sublime e più nobile. Ma bisogna per altro osservare, che il Verosimile della poesia ha da essere sempre credibile; ed in questo appunto consiste la maggior abilità del Poeta, in render piane e naturali le cose più strane e più prodigiose.

Sofr. Ma come s'ha da fare a render naturali e facili le cose difficili e strane?

Metr. Lo capirai cogli esempj. E' incredibile, che una donna sola possa entrare in una Fortezza, ed uccidere tutti i soldati che vi son dentro, ed impadronirsene in un momento: ma se tu dirai, che quella donna è una Maga, la quale a forza d'incantesimi seppe rendere stupidi ed immobili tutti i soldati, il tuo racconto incredibile e spropositato diventerà credibile e naturale. E' difficile, anzi impossibile ancora, che un cavallo voli per aria fino all'altezza della luna, come l'han

fatto volare l'Ariosto, e molti altri Poeti; ma se tu colla tua fantasia lo farai nascere con un pajo di ale ben grandi, adattate alla grandezza del suo corpo, non sarà più maraviglia, che voli il cavallo per aria, come una starna. Tu stessa se dirai d'aver volato senza nessun ajuto, non troverai chi ti creda; ma se dirai d'esser andata in aria col pallon volante, che si usava pochi anni sono, ti crederanno tutti facilmente. Nel tuo stesso sogno tu hai resa credibile (come ti ho detto poc'anzi) una cosa per sè stessa incredibile; perchè non avendo forze tu sola da poter ammazzare una bestia feroce, ci hai messo di mezzo uno specchio, che la incantasse, ed hai resa facile e naturale in questa maniera una cosa, che per sè stessa sarebbe stata difficilissima e prodigiosa.

Sofr. Oh che belle lezioni che son queste! Quasi quasi mi pare di esser già diventata una Poetessa Ma mi fa ancora qualche paura quella regola, che mi hai data poco fa intorno al *ragionevole*; perchè mi pare una cosa poco ragionevole il dar le ali ad un cavallo, ed il supporre che vi siano delle Maghe capaci di fare degl' incantesimi.

Metr. I tuoi dubbj mi consolano molto, perchè mi danno una gran pruova del tuo bel talento. E' certo, Sofrònia, che i cavalli non

hanno le ali: ma siccome succede varie volte che nascono alcuni mostri stravagantissimi, come accadde una volta ad una gatta di casa mia, che partorì un gattino con tre teste e tre colli, e con tre code collegate insieme in forma di treccia; così il Poeta è padrone d'inventare altri mostri simili, de' quali la Natura sia capace, benchè forse giammai si sieno veduti.

Sofr. Va benissimo, Metròfilo. Capisco, che posso dar le ali ad un cavallo, perchè nel mondo vi son cavalli, e vi sono ali; e la Natura può unire insieme queste due cose, benchè non sia solita ad unirle. Ma come posso mettere in mezzo le Maghe, e le magìe, avendo sentito dire da alcuni, che forse non vi sono cotali cose nel mondo?

Metr. Io credo che i Maghi vi sieno stati, e vi possano essere: ma lasciamo pure in disparte questa questione. Il fatto innegabile si è, che il volgo crede che vi sono; e questo basta, perchè il Poeta ne possa far uso. Adesso te ne farò capir la ragione. Avrai sentito parlare molte volte di certe ragazze, che si chiamano *Muse*, perchè sono state le prime maestre della musica, e di tutte le altre cose, che colla musica han relazione. Avrai sentito dire, che v'è una fanciulla chiamata *Aurora*, la quale s'alza prestissimo ogni mat-

tina, e corre prima del Sole a portarci il lume del giorno. Avrai sentito pure, che in un monte della Sicilia, che butta fuoco, v'è un bruttissimo zoppo chiamato *Vulcano*, il quale dentro a quelle infocate caverne lavora i fulmini, che ci vengono dal Cielo, quando tuona. Nessuna di queste cose è vera: son tutte favole, o bugie, inventate dal capriccio degli antichi; anzi alcune per sè medesime son poco verosimili, e poco ragionevoli: ma avendole già ricevute tutto il mondo, il Poeta ne può far uso con piena libertà. Lo stesso succede a proposito delle Maghe. Fa conto, che siano persone favolose, come le signore Muse, e la signora Aurora; ma son persone, delle quali parlano gli altri Poeti accreditati, e questo dée bastare a te per poterne parlare.

Sofr. Dunque il Verosimile della poesia non ha da essere sempre ragionevole, come tu mi dicesti?

Metr. Bisogna distinguere, Sofrònia, tra le cose inventate da te, e le cose inventate dagli antichi. Quando tu vuoi dire una cosa di tua invenzione, hai da cercare sempre il *Verosimile credibile*, o *ragionevole*, come ti dissi prima; ma quando vorrai far uso delle invenzioni antiche, le potrai prendere come sono, senza esaminare, se son ragionevoli, o

no, perchè quantunque non fossero troppo *conformi alla ragione*, nè troppo *simili al vero*, l'autorità degli antichi, che le inventarono, e di tutti gli altri uomini, che le ricevettero, le rende nel concetto della gente e *verosimili*, e *ragionevoli*.

Sofr. Credo, Metròfilo, se pur non m'inganno, di averti capito abbastanza.

Metr. Or dunque, se mi hai capito, ripetimi ciò che ti ho detto intorno al Verosimile.

Sofr. Mi hai detto, che il Poeta, quando scrive, o parla, non ha da andare in traccia nè del vero, nè del falso, ma del solo Verosimile o falso, o vero, che sia. Mi hai detto che per Verosimile s'intende una cosa, la quale, quantunque non fosse vera, sia per altro somigliante al vero; e quantunque non sia mai succeduta, possa per altro succedere. Mi hai detto, che vi sono alcuni Verosimili prodigiosi, ed alcuni altri Verosimili più naturali, e che il Poeta tanto può far uso di questi, come di quelli; anzi che farà una poesia più nobile e più magnifica, se farà maggior uso de' verosimili più maravigliosi. Mi hai detto, che il Poeta per altro, quando vorrà contare un Verosimile molto strano e difficile, ci ha da intramezzare delle circostanze, che lo rendano più ragionevole, e più credibile. Mi hai det-

to, che questa regola di moderazione si ha da osservare nelle invenzioni nuove; ma che qualora vorrò far uso delle antiche, e delle già ricevute dal volgo, lo potrò fare ad occhi chiusi, senza esaminarne la verosimiglianza, o la credibilità.

Metr. Bravissima la mia Sofrònia. Ringrazia pur Iddio, che ti ha dato un buon intendimento.

Sofr. Ma io, Metròfilo, mi ricordo che, per quanto mi hai detto, non basta cercare il Verosimile nelle cose che si dicono, bisogna cercarlo ancora nella tessitura, o maniera, con cui si dicono.

Metr. Ti spiegherò in poche parole quel che volli dire.

Sofr. Spiegamelo pure senza risparmio, perchè sono ignorante più che non credi.

Metr. Il Verosimile che si richiede nella tessitura d'una poesia, non è altro che la connessione, o legatura di tutte le sue parti. Vuoi fare, per esempio, un componimento poetico sopra due Signori, che si sposano? Puoi parlare in esso di qualunque cosa, che ti venga in testa, purchè abbia connessione, o relazione collo sposalizio.

Sofr. Potrò parlare, per esempio, delle qualità personali degli Sposi, o della grandezza de' loro antenati, o della fedeltà, con cui si

han da amare, o dell'educazione, che han da dare ai figli, o della felicità del matrimonio, o de' pericoli dello stato matrimoniale, o di altre cose simili, che abbiano relazione coll'argomento della poesia.

Metr. Di tutte queste cose potrai parlare; ma ti potrai rendere ancora più singolare, parlando di molte altre cose, alle quali i Poeti volgari ordinariamente non pensano. Vedi, per esempio, nel tuo giardino un alberetto fiorito? puoi parlare di quell'arbuscello. Vedi una nave, che corre per le immense acque dell'oceano? puoi parlar di quella nave. Vedi un'aquila, che vola rapidamente verso i raggi del Sole? puoi parlar di quell'aquila. Vedi in un quadro la Morte, che ti minaccia colla falce, e ti atterrisce colla deformità del suo volto? puoi parlare anche di questa Morte.

Sofr. Ma che relazione v'è mai tra gli sposi e l'arbuscello, tra lo sposalizio e la nave, tra il matrimonio e l'aquila, tra le nozze e la morte?

Metr. Sappi, Sofrònia, che fra tutte le cose del mondo v'è qualche relazione o maggiore, o minore.

Sofr. Se t'ho da dire il vero, o Metròfilo, io credo di capire nella mia mente che cosa sia relazione; ma poi colle parole non saprei dirti che cos'è.

Metr. Quand'uno crede di capire, e non si sa spiegare, è segno che capisce con poca chiarezza. Non ti avvilire per questo; perchè vi son certe cose (com'è appunto quella di cui si parla), che non potendosi vedere cogli occhi, nè toccar colla mano, riescono difficili a comprendersi; ma poi facendovi qualche riflessione, si comprendono alla fine, e si spiegano. Su la relazione adunque io ti potrei dire molte cose; ma te ne dirò due sole, che dovrebbero bastare per istruzione tua.

Sofr. Dimmele colla maggior chiarezza possibile, ond'io possa capirle.

Metr. Quando tu vedi due cose, una delle quali è superiore, e l'altra inferiore; quelle due cose hanno relazione insieme. Iddio è superiore, e l'uomo è inferiore: il padre è superiore, ed il figlio è inferiore: il principe è superiore, ed il suddito è inferiore. Ecco degli oggetti, che hanno insieme una relazione sì grande, che componendo tu una poesia sopra uno di essi, puoi passare liberamente a ragionar di quell'altro: parlando dell'uomo, puoi salire col tuo discorso fino al trono di Dio; e parlando del principe, puoi calare col tuo discorso fino al vile tugurio del più povero villano. Ma vi sono molte altre superiorità ed inferiorità più dif-

cili a scoprirsi. Così, per esempio, la morte è superiore, e la vita è inferiore; perchè la morte tronca la vita, e la vita cede alla morte: la grandine è superiore, e la vigna è inferiore; perchè la grandine minaccia e saccheggia la vigna, e la vigna non ha forza di resistere alla grandine: il vento è superiore, ed il mare è inferiore; perchè il vento cagiona nel mare il diverso moto delle onde, e le onde del mare ubbidiscono al vento: la bellezza è superiore, la bruttezza è inferiore; perchè una cosa bella rende odiosa la brutta, e la brutta rimane avvilita dalla bella. Un Poeta per conseguenza, dipingendo una bellezza, potrà fare un orrido ritratto della bruttezza: parlando del mare, si potrà rivolgere all'aria, e considerarvi la formazione de' venti: discorrendo dell'uva e del vino, potrà innalzarsi col pensiere fino alle nuvole, dove si forma la grandine: facendo discorso della vita, si potrà rivolgere con poetico furore contro la morte, che è la gran nemica della vita; e lo stesso potrà fare, qualora discorresse d'uno sposalizio, come ti dissi prima, perchè il fine del matrimonio è la vita de' figli, i quali pur troppo fin dal primo momento della loro esistenza sono esposti alla falce della morte. Ecco una sorgente fecondissima d'innumera-

bili relazioni; perchè se ti metti un poco a considerare le cose create, troverai in tutte quante sono, una specie di superiorità, o di inferiorità.

Sofr. Avesti ben ragione a dirmi, che in tutte le cose del mondo v'è qualche specie di relazione.

Metr. La seconda maniera di scoprire la relazione, che passa tra due cose, è il considerare le qualità, che son comuni ad ambedue. Tutte le cose create, per quanto sieno dissomiglianti, hanno una qualche qualità comune, che le rende simili.

Sofr. Mi piace assai quest'idea; ma vorrei che me la spiegassi con alcuni esempj palpabili.

Metr. Ti porterò prima un esempio materiale e facilissimo, e poi un altro un poco più difficile. L'uomo, ed il cavallo, son due cose ben dissimili; ma l'uomo vive, ed il cavallo vive; l'uomo vede, ed il cavallo vede; l'uomo cammina, ed il cavallo cammina. La vita, la vista, ed il passo, son tre qualità comuni all'uomo ed al cavallo: son tre qualità, che producono relazione tra l'uno e l'altro: son tre qualità, che danno motivo al Poeta da poter passare col suo discorso dall'uomo al cavallo, e dal cavallo all'uomo. Passiamo al secondo esempio. Gli alberi e gli sposi, son due cose ben dissimi-

li e ben diverse; ma gli alberi si adornano di frondi e di fiori, e gli sposi si abbelliscono con vesti da gala: gli alberi producono frutti, e gli sposi producon figli: gli alberi alimentano i lor frutti finchè arrivano alla maturità, e gli sposi allevano i lór figli finchè son maturi a prendere stato. L'ornamento, la produzione, l'educazione, son tre qualità comuni agli sposi ed agli alberi; son tre qualità, che producono relazione tra gli uni e gli altri; son tre qualità, che dan motivo al Poeta da poter passare col suo discorso dagli alberi agli sposi, e dagli sposi agli alberi.

Sofr. Adesso capisco, come in una poesia di nozze si potrà parlare di mille altre cose ben diverse dallo sposalizio. Ma mi pare per altro, che alcune delle relazioni, che hai accennate, siano un poco troppo lontane, e troppo difficili a trovarsi.

Metr. Così è di certo. Ma bisogna, che ti persuadi, che una poesia riesce tanto più bella, e tanto più mirabile, quanto son più lontane e più difficili a scoprirsi le relazioni de' suoi oggetti; perchè a trovar le relazioni facili e vicine, tutti son buoni; ma lo scoprire le più difficili, e le più lontane, è lavoro da pochi.

Sofr. E come dunque potrò io pretendere di trovarle?

Metr. Lo puoi pretender benissimo, e lo puoi ottenere con due soli mezzi: colla riflessione sopra tutte le cose di questo mondo, e colla riflessione sopra i Poeti, che ne han parlato. Se vedi un giardino, un cane, una stella; se tocchi una tela, una chitarra, una pittura; se senti una campana, un tuono, un terremoto; mettiti a pensare da per te, che relazione v'è tra la campana e la chitarra, tra il giardino e la pittura, tra il terremoto ed il tuono; e ti verrà facilmente nel pensiero, che la campana e la chitarra ambedue producono un qualche suono; che la pittura ed il giardino si assomigliano insieme per la varietà de' lor colori; che il terremoto ed il tuono ambedue ti scuotono, il primo col movimento della terra che ti sostiene, ed il secondo col movimento dell'aria che ti circonda. Se ti metti poi a leggere o le Commedie del Goldoni, o i Sonetti del Petrarca, o la Gerusalemme del Tasso, osserva con riflessione nelle lor poesie, quando passa l'autore da un discorso ad un altro; ed allora vedrai e capirai, non solo la relazione, che v'è tra la cosa che lascia, e la cosa che prende; ma la maniera ancora, con cui egli passa naturalmente dalla prima alla seconda.

Sofr. Il passare appunto da un oggetto all'altro in una stessa poesia, questa mi pare la cosa più difficile di tutte.

Metr. E questa appunto è la più necessaria, perchè da essa dipende principalmente il Verosimile della tessitura. Non è poi questo passaggio tanto difficile, come tu credi Si danno mille regole a' discepoli, perchè imparino a passare da un oggetto all'altro con naturalezza; io te ne darò una sola, che vale per tutte, e non ti recherà quella confusione, che nasce dalla moltiplicità delle regole. Quando hai scoperta la qualità, nella quale consiste la relazione di due oggetti, non hai da far altro che accennare in qualche maniera quella tal qualità; e poi passa francamente da un oggetto all'altro. Vuoi passare, per esempio, dal terremoto al tuono, dalla chitarra alla campana, dall'albero alla sposa? Accenna lo scuotimento, che è comune al tuono ed al terremoto; il suono, che è comune alla chitarra e alla campana; la produzione, che è comune alla sposa ed all'albero: e poi parla liberamente or dell'albero, or della sposa; or della campana, or della chitarra; or del terremoto, or del tuono; purchè i tuoi discorsi abbiano sempre in vista quella tal qualità comune, che ti permette di accoppiar que-

sti oggetti. Basta l'osservanza di questa regola sola, perchè la tessitura della tua poesia abbia tutto il verosimile, che è necessario. Ti parrà difficile a prima vista; ma con un poco di lettura, e di pratica, la troverai facilissima.

Sofr. Mi hai fatto capire una cosa, che mi pareva troppo difficile a comprendersi.

Metr. Or ripetimi adunque in poche parole tutta la lezione, che ti ho data.

Sofr. La poesia, per quanto mi hai detto, ha d'avere due Verosimili; il Verosimile degli oggetti, ed il Verosimile della tessitura. Il Verosimile degli oggetti consiste nella loro somiglianza col Vero; ed il Verosimile della tessitura consiste nella connessione di un oggetto coll'altro. Per la connessione degli oggetti in una poesia vi vogliono due cose: la prima, che abbiano tra di loro qualche relazione; e la seconda, che il Poeta, quando ne parla, accenni la relazione che hanno, e la tenga sempre di mira nel suo discorso Per conoscere poi la mutua relazione degli oggetti mi hai date due regole generali: la prima è quella di osservare le qualità diverse, che rendono un oggetto superiore ad un altro: la seconda è quella di osservare le qualità comuni, che rendono un oggetto simile ad un altro. Mi hai fatto poi vedere,

che queste relazioni alle volte son vicine, e facili a vedersi, ed altre volte son lontane, e difficili a scoprirsi; e mi hai detto, che il Poeta tanto sarà più lodevole, quanto maggior uso farà delle più difficili e più lontane.

Metr. Hai capito tutto a maraviglia. Adesso dunque già sai in che consiste la natura della poesia. Io ne son contento; nè voglio più affaticarti in questa prima conferenza.

Sofr. Una sola cosa vorrei che mi dicessi prima di partire, giacchè me l'hai promessa. Che vantaggio posso io ricavare dalla poesia?

Metr. I vantaggi son tre: la *coltura*, il *diletto*, e l'*istruzione*.

Sofr. Che intendi, Metròfilo, per *coltura*?

Metr. Si chiama *agricoltura*, o *coltura delle terre*, l'arte de' villani e lavoratori, che coltivano le campagne, e le rendono utili e feconde. Ad un modo simile, si chiama *coltura dello spirito*, quella che rende utile e feconda la nostra mente Se tu divieni Poetessa, la tua mente si avvezzerà a produrre de' pensieri bellissimi; la tua bocca ridonderà involontariamente di espressioni ingegnose; la tua conversazione diverrà piacevole e gradita; ti sentirai dare da tutti il nome di *Colta* e di *Spiritosa*, anzi quello ancora di *Letterata*.

Sofr. Metròfilo, tu me ne dici tante, che bisogna per forza che io procuri d'imparar la poesia.

Metr. V'è poi un altro bene, che è quello del *diletto*. Due cose rendono dilettevole la poesia: il suo pensare ingegnoso, ed il suo parlare armonico. I pensieri del Poeta sono spiritosi e bizzarri; son di cose nuove, e create da lui medesimo; piacciono moltissimo a chi li sente, ma molto più a chi li produce; perchè oltre la bellezza intrinseca che vede in essi, ha la soddisfazione di esserne padre, e di amarli come figli. Al diletto de' pensieri, de' quali è formata la poesia, si aggiunge quello del suo linguaggio armonioso. Hai da sapere, Sofrònia, che l'armonìa del verso, della quale ti parlerò un altro giorno, è il fondamento e la base dell'armonìa della musica, perchè la musica si occupa tutta in cantare, ed in sonare; ed il canto, ed il suono, son due cose inventate principalmente per la poesia, il canto per cantar i versi, ed il suono per accompagnare il lor canto.

Sofr. Io sono amantissima della musica, come tu sai; onde per questa relazione ancora dovrò applicarmi con più piacere alla poesia: tanto più poi, che vi sono ancora i due motivi generali della *coltura* e del *diletto*; giac-

chè l'*istruzione*, che mi accennasti in terzo luogo, mi pare che vada insieme colla *coltura*, non potendo io diventar *colta*, senza diventar *instruita*.

Metr. Ma l'*istruzione*, della quale io parlo, è una cosa diversa, perchè non parlo dell'istruzione tua, ma di quella degli altri.

Sofr. E che importa a me dell'istruzione degli altri? Io non pretendo di diventar maestra. Mi basta di sapere per me.

Metr. Eppure se diverrai Poetessa, avrai l'onore di esser maestra pubblica; perchè le poesie per la maggior parte son pubbliche lezioni, che si danno al popolo. Se tu comporrai una poesia teatrale, o commedia, o tragedia, darai lezione di costumi: se scriverai una poesia villereccia, darai lezione di agricoltura: se la farai grandiosa in lode d'un Generale, o d'un Re, darai lezione o di guerra, o di politica.

Sofr. Ma questi, mio Metròfilo, son tutti sogni. Come vuoi, che io sappia di politica, di guerra, di agricoltura, di costumi?

Metr. Eppur ne saprai. Studia per ora le cose che ti ho dette in questo primo dialogo; e lascia a me il pensiere di tutto il resto. Io non ti darò lezione d'ogni cosa, che sarebbe impossibile: ma ti metterò in tale stato, che potrai scegliere quel genere di poesìa,

che più ti piacerà, e potrai acquistare per te medesima tutte le cognizioni, che son necessarie per riuscire in quel genere. Fida pur nel tuo studio, e ne proverai gli effetti prodigiosi.

DIALOGO II.

Arte di ben leggere, e scrivere

Sofr. È gran tempo, o Metròfilo, che ti aspetto per sentir la seconda lezione.

Metr. Ed io a bella posta non son venuto fino ad oggi, per darti tempo a riflettere sulla prima.

Sofr. Mi pare di avervi riflettuto abbastanza, e di aver sufficientemente capite tutte le leggi del Verosimile. Spero che adesso mi farai andar avanti, e m' insegnerai la maniera di comporre i versi.

Metr. Troppa strada hai da camminare prima di poter fare una poesia. Che diresti, o Sofrònia, se ti volessi oggi dar lezione di leggere, e di scrivere?

Sofr. Oh questa sì, che mi sembrerebbe una perdita di tempo. Non avevo ancora i dieci anni, che già leggevo e scrivevo al pari di qualunque altra donna.

Metr. Eppure ti posso assicurare, che non solo fra le donne, ma ancora fra gli uomini, son pochissime le persone, che s ppiano leggere e scrivere con aggiustatezza; e più poche poi quelle, che sappiano render ragione della maniera, con cui scrivono e leggono. Tu, per esempio, non mi saprai dire, dove si ha da mettere la virgola, e dove il punto; dove finisce il senso d'un discorso, e dove non finisce; dove si può spezzare una parola al fin della riga, e dove non si può spezzare. Queste piccole cose, e molte altre simili, son tutte necessarie per arrivar a scrivere con perfezione; e perfin che non le saprai bene, non sarai mai capace di far una buona composizione in verso.

Sofr. Oh quanto sono ignorante! Io credevo di sapere la Santa-Croce; ed ora vedo, che neppur questa so.

Metr. Fatti coraggio, Sofrònia. E' vero che la lezione d'oggi sarà la più seccante di tutte, e forse ancora per te la più difficile. Ma quando avrai superata questa difficoltà, tutte le altre cose ti parranno più facili, anzi ti recheranno piacere.

Sofr. Io ti ascolterò colla maggior attenzione possibile.

Metr. Sappi adunque in primo luogo, che una scrittura, o una carta scritta, si compone di

lettere, e di *segni*. Prima ti parlerò di quelle, e poi di questi.

Sul numero delle lettere sentirai parlare con varietà. Alcuni ne pongono delle superflue, ed altri ne tralasciano delle necessarie. La K, la Y, e la X sono inutili affatto; giacchè la lingua italiana non se ne serve, facendo uso della C in vece della K, dell'I in vece dell'Y, e del doppio S in vece della X. La J al contrario, e la V non son da tralasciarsi, nè da confondersi (come si fa da alcuni) coll'I, e coll'U; perchè son diverse senza dubbio sì nella figura, che nel suono, avendo non sol la V, ma ancor la J il valor di consonante, quando si trova fra due vocali. Neppure è da trascurarsi la H; perchè, quantunque da molti non sia chiamata lettera, ma aspirazione, nè abbia veramente suono alcuno nella pronunzia italiana, pure se ne fa molto uso, non solo per distinguere alcune parole dalle altre, come *hanno* da *anno*; ma anche per dare alle lettere C, e G, quando stanno davanti all'E, ed all'I, un suono diverso da quello che altrimenti avrebbero; come si vede nelle parole *ceto*, e *cheto*; *baci*, e *bachi*; *getto*, e *ghetto*; *giro*, e *ghiro*, che son voci di pronunzia ben differente. Le lettere adunque nella lingua italiana son ventidue, nè più

nè meno: ed eccole qui per ordine in forma grande, ed in piccola.

A B C D E F G H I J L M N O P Q R S T U V Z
a b c d e f g h i j l m n o p q r s t u v z

Il valore di queste lettere ti è noto senza dubbio; e saprai ancora che cinque si chiamano vocali: *a*, *e*, *i*, *o*, *u*; e tutte le altre hanno il nome di consonanti.

Sofr. Lo so; ma non ne so il perchè.

Metr. Poco importa che non ne sappi la ragione; ma pur te la dirò, perchè è facile a capirsi. Le prime si dicono *vocali*, perchè la nostra *voce* le può dire, o proferire senza l'ajuto di altra lettera. Le altre si chiamano *consonanti*, perchè *suonano*, o *consuonano* insieme colle vocali, senza la cui compagnia non si possono proferire. Così per nominare la lettera B, bisogna prendere in ajuto la vocale E, e pronunziare BE; e per nominare la lettera Q, bisogna chiamare in ajuto la vocale U, e proferire QU.

Sofr. Mi piace questa ragione: ma mi rimane ancora sulle lettere un altro dubbio. Vorrei sapere, quando si ha da far uso delle lettere grandi, e quando delle piccole; perchè vedo su di ciò una grande incostanza negli Scrittori.

Metr. Di fatti vi sono alcuni, che fanno uso delle lettere grandi con somma profusione. Io

son di sentimento, che basta di usarle nelle occasioni seguenti.

1. Si pone lettera grande al principio di ogni scrittura, e si pone ancora dopo d'ogni punto.

2. Si scrive in grande la prima lettera di ogni persona ragionevole, come *Dio*, *Maria*, *Michele*, *Antonio*.

3. Si fa lo stesso ne' nomi di dignità, e d'impiego, come *Santo*, *Papa*, *Conte*, *Governatore*, *Capitano*, *Doganiere*.

4. Si scrivono colla prima lettera grande i nomi proprj di regni, provincie, città, castelli, monti, fiumi, e paesi; come *Italia*, *Lombardia*, *Milano*, *Alpi*, *Tevere*.

5. Si suol dispensare lo stesso onore all'oggetto principale, di cui si discorre, benchè per sè non lo meriti. Così un Medico, che scriva un' operetta sulla *febbre*, potrà distinguere questa parola con lettera grande.

6. Quando ti occorra finalmente la ripetizione di una parola in due significati diversi, farai bene a scriverla con lettera grande nel significato più nobile, e con lettera piccola nel significato più vile, per togliere ai leggitori in questa maniera ogni pericolo di sbaglio. Così volendo scrivere, che *Mosca non prese il nome dalla mosca*, nè *Leon di Spagna dal leone*, potrai onorare con lettera gran-

de le due città di Leon e Mosca, per distinguerle dalle due bestie, che portano lo stesso nome. Fuor di queste occasioni, che ti ho accennate, io ti consiglierei a non far uso di lettere grandi, perchè non sono necessarie.

Sofr. La tua lezione sulle lettere mi sembra piuttosto facile.

Metr. Ma non è ancora finita. Mi è necessario di farti osservare, che colle lettere si forma la *sillaba*, e colle sillabe la *parola*.

Sofr. Io delle sillabe ho inteso parlar molte volte; ma non credo di saperne quanto basta, per distinguerle tutte.

Metr. Si chiama *sillaba* qualunque lettera, o accoppiamento di lettere, che possa proferirsi con una sola apertura di bocca. Ne segue da ciò, che le vocali potendosi pronunziar da per sè sole (come già ti ho detto), possono da per sè sole formar sillaba; e le consonanti, al contrario, non potendosi proferire da per sè sole, non possono formar sillaba senza la compagnia d'una qualche vocale Osserva in qualunque parola (per esempio nella parola *Amico*) tutte le sue lettere vocali. Quella vocale, che tu proferirai colle labbra da per sè sola, quella è sufficiente a formar sillaba da per sè; e quella, che proferirai in compagnia d'una consonante, quella

non forma sillaba da per sè, ma la forma insieme colla consonante.

Sofr. Capisco, che nella parola *Amico*, essendo tre le vocali, tre ancora dovranno essere le sillabe; ma pure a distinguerle mi troverei imbrogliata, perchè stando la lettera *m* tra due vocali, non saprei, se dovessi unirla colla prima, o colla seconda. Ad unirla colla prima vocale, si direbbe *Am-i-co*; e ad accoppiarla colla seconda, si dovrebbe dire *A-mi-co*.

Metr. Di queste due spezzature, che hai fatte, la prima è cattiva, e la seconda è buona.

Sofr. Il saper ciò non mi giova, se non me ne palesi la ragione.

Metr. Par che si tratti d'una puerilità. Eppur se tu domanderai a molti letterati e sapienti la ragione d'una cosa tanto puerile, appena troverai chi te la sappia dire. Io ti darò una regola facilissima da poter dividere le sillabe di qualunque parola, senza pericolo di sbaglio. La regola è questa.

Metterai nella prima sillaba o una, o due, o tre, o quattro lettere, perfin che t'incontri in una vocale; ed in oltre vi aggiungerai tutte le consonanti che seguono, fino ad imbatterti con lettere tali, dalle quali potrebbe cominciare un'altra parola.

Dagli esempj, che ti addurrò, capirai la forza di questa regola, e ne vedrai ancora la sicurezza.

Esempio 1.° nelle voci AMICO, ed ARMARIO. La lettera A, dalla quale cominciano queste due parole, è una vocale: dunque per sè sola potrebbe bastare per formar sillaba.

Consideriamo adesso in ambedue le voci, quali lettere seguono dopo l'A.

In AMICO seguon le lettere MI. Vi son molte parole italiane, che cominciano da MI, come *midolla*, *mitra*, *mirabile*: dunque non è necessario di aggiungere alla prima sillaba di AMICO veruna di queste lettere: dunque la sola lettera A forma la prima sillaba della parola AMICO.

In ARMARIO, dopo la vocale A, seguon le lettere RMA. Non v'è in italiano nessuna parola, che cominci da queste lettere: dunque bisogna aggiungere la R alla prima sillaba di ARMARIO, e formarla colle due lettere AR. Dopo AR segue MA, che è principio di molte parole italiane; come *madre*, *marito*, *maestro*: dunque non occorre passar più avanti, e basteranno le due lettere AR per comporre la prima sillaba di ARMARIO.

Esempio 2.° nelle voci TORTO, e TOSTO. La vocale in queste parole non si trova fino alla seconda lettera: dunque le due prime lettere TO son ambedue necessarie per formar la prima sillaba in ambedue le parole.

Dopo TO nella voce TORTO segue RTO, che non è principio di veruna parola italiana: dunque la prima sillaba di TORTO richiede anche la R, e dovrà dirsi TOR. Dopo TOR segue TO, che è principio di molte parole italiane, come *toro*, e *topazio*: dunque la prima sillaba non richiede più lettere.

Nella parola TOSTO, dopo TO segue STO. La lingua italiana ha molti nomi, che cominciano da STO, come *stomaco*, e *storia*: dunque la prima sillaba di TOSTO dée contentarsi delle due sole lettere TO

Esempio 3.° nelle voci TRINO, e TRILLO La vocale in queste parole non si trova fino alla terza lettera: dunque la prima sillaba ha bisogno delle tre lettere TRI.

Dopo TRI, nella voce TRINO, segue NO, che è principio di molte parole italiane, come *nodo*, e *nome*: dunque la prima sillaba di TRINO si ferma nel TRI.

Al contrario, nella voce TRILLO, dopo TRI segue LLO, che non è principio di veruna parola italiana: bisogna adunque ag-

giungere alla prima sillaba un'altra lettera, e dire TRIL. Più avanti non occorre passare, perchè dopo TRIL segue LO, che è principio di molti nomi, come *lodola*, e *loco*.

Esempio 4.° nelle voci STRAPPARE, e STRASCINARE. Per formar la prima sillaba di queste due parole, bisogna andare fino alla quarta lettera, perchè fin là non si trova una vocale. Bisognerà dunque dire STRA.

Dopo STRA nella parola STRAPPARE si trovan le lettere PPA, dalle quali non comincia nessuna voce italiana: dunque la prima sillaba domanda un'altra lettera colla quale possa dirsi STRAP. Seguon poi le due lettere PA, dalle quali principiano molte parole, come *pane*, e *pavone*. Dobbiamo adunque fermarci, senza più aggiungere alla prima sillaba nessun'altra lettera.

Nella voce STRASCINARE, dopo STRA segue SCI, che è principio di molte parole, come *scimia*, e *sciroppo*: dunque la prima sillaba non ha da ricevere più lettere.

Sofr. Questi tuoi esempj son tali, che li capirebbe una creatura: ma son tutti diretti a farmi conoscere le sole sillabe prime d'ogni parola. Io vorrei poter distinguere anche le seconde, e le terze.

Metr. Quando hai separata da una parola la prima sillaba, fa conto che quella sillaba non

vi sia più, e comincia da capo a far uso delle stesse regole. Mettiamo esempio nella parola SPAVENTARE.

La prima sillaba di SPAVENTARE è SPA; perchè dopo SPA segue VE, che è principio di molte parole, come *Venere*, e *vento*. Da SPAVENTARE levato SPA, resta VENTARE.

La prima sillaba di VENTARE è VEN; perchè dopo VEN segue TA, dalle quali lettere cominciano molte parole, come *tana*, e *tarlo*. Tolto il VEN, resta TARE.

La prima sillaba di TARE è TA, perchè dalle lettere RE, che vengon dopo, cominciano molte parole, come *rendita*, e *reliquia*. Levato il TA, non rimangono che le due lettere RE, le quali formano un'altra sillaba perfetta.

Ecco come ti serve quella stessa regola per poter distinguere nella parola SPAVENTARE tutte le sue sillabe: SPA-VEN-TA-RE.

Sofr. Non mi rimane, Metròfilo, che un solo dubbio intorno alla spezzatura delle sillabe; e questo mi nasce dall'unione, che si nota in alcune parole, di varie vocali insieme, senza esservi tra mezzo veruna consonante.

Metr. Il tuo dubbio, Sofrònia, è molto ragionevole. In generale ti posso dire, che le vocali unite, siano due, o siano tre, formano

tutte insieme una sola sillaba. Nelle parole *mio*, *ciò*, *più*, *poi*, *augurio*, *feudo*, *amicizia*, ed in moltissime altre, le vocali unite son due. Nelle parole *miei*, *tuoi*, *giuoco*, *testicciuola* ec., le vocali unite son tre. Nel leggere, e nello scrivere, le hai da contare sempre per una sillaba sola. Nel verso poi, ora contano per una sillaba, ed ora per due, come te lo spiegherò a suo tempo.

Sofr. Mi pare, che in alcune parole si trovino unite anche più di tre vocali. *Gioja*, per esempio, ne porta quattro IOIA; ed *Acciajuolo* ne porta cinque IAIUO.

Metr. Eppure non è così. Osserva, che queste tali parole hanno in mezzo una i lunga, che chiamasi *jota*. Questa J, come ti ho detto prima, ha valore di lettera consonante: e per conseguenza in cotali parole le vocali unite non son più di due o tre. Ti serva anzi di regola generale, che dovunque troverai una J, da essa si principia una nuova sillaba. Così dovrai dire in due sillabe *gio-ja*, e similmente *pa-jo*, ed *accia-juo-lo*.

Sofr Non avrei mai creduto, che fosse tanto lunga la tua lezione sulle lettere.

Metr. Ma già adesso è finita, e possiamo passare a quella dei *segni*.

Sofr. Son curiosissima di sentirne parlare, perchè veramente non so che cosa sieno.

Metr. I *segni* son certi punti, o certe righette, ora dritte, ora storte, colle quali *si dà segno* al leggitore, perchè sappia dove si ha da fermare, e dove no; dove ha da alzare, o calare, o piegare la voce; dove ha da leggere con un tono, o con un altro.

Sofr. Mi vado immaginando, che vuoi parlarmi de' punti, e delle virgolé. Ti sentirò volentieri, perchè io so che si mettono; ma non so il quando, nè il perchè.

Metr. Spero, che arriverai a capirlo facilmente. Quando noi parliamo o leggiamo, ci fermiamo molte volte a prender fiato: e queste nostre fermate, benchè tutte di pochi momenti, pur alcune son più lunghe, ed altre più corte; come puoi osservare da te medesima nel leggere un libro, o nel sentirlo leggere. Facciamo una fermata brevissima, e quasi insensibile, quando il discorso non ha ancora verun senso; e questa brevissima fermata si segna con una virgola. La facciamo un pochino più lunga, quando già il discorso ha un qualche senso, ma un senso ancora imperfetto, o non compito; e per segno di questa fermata un pochino più lunga, si nota sulla carta una virgola con un punto di sopra. La fermata è anche maggiore, quando il senso è tale, che sarebbe già compito e perfetto, se lo scrittore non avesse volu-

to allungarlo con nuove aggiunte: ed in questo caso lo scrittore dovrà mettervi due punti. Facciamo finalmente una fermata la più lunga di tutte, quando si è finito di dire una cosa, e si passa a dirne un'altra: e questa più lunga fermata è quella che si segna con un punto.

Sofr. Se non mi fai vedere con un esempio tutte queste diverse fermate; è difficile, che io le capisca.

Metr. Eccoti il principio d'un discorso: *Il misericordiosissimo Creator degli uomini, il quale provvede sì amorosamente al bisogno ancora delle bestie; molto più si prende premura per noi, creature sue ragionevoli: eppure fra tutte le creature, siamo noi le più ingrate.* Osserva in queste poche parole le quattro fermate, che ti dissi. Sei volte prenderai fiato nel leggerle; ma ora lo prenderai più lungo, ed ora più corto.

1.° fiato: *Il misericordiosissimo Creator degli uomini.* Qui ti fermi pochissimo, ancor non volendo; perchè in queste poche parole non trovi senso, nè sai ancora a qual fine sieno state scritte. Eccoti il motivo della virgola.

2.° fiato: *Il quale provvede sì amorosamente al bisogno ancor delle bestie.* Adesso capisci già qualche cosa, ma non ancora tutto quello, che lo scrittore vuol dirti nella sua prima proposizione. Ecco il motivo del punto

e virgola: ed ecco la cagione d'una fermata un pochino più lunga.

3.° fiato: *Molto più si prende premura per noi*. La fermata in questo luogo o non si farà, o dovrà esser brevissima, e notata con una sola virgola; perchè le parole, che seguono, sono per lor natura collegate colle antecedenti, e formano tutte insieme un medesimo detto, ed un medesimo senso.

4.° fiato: *Creature sue ragionevoli*. Qui lo scrittore poteva aver dato fine alla sua prima proposizione, perchè il sentimento è perfetto, e non è per sua natura collegato, con ciò che segue. Ma avendo egli voluto farvi un'aggiunta, oppure una seconda parte; perciò fu costretto a porvi due punti; onde il leggitore potesse comprendere, che vi dovrà fare una fermata più lunga delle antecedenti, ma non tanto lunga, quanto nel fine.

5.° fiato: *Eppur fra tutte le creature*. Questa seconda parte della proposizione non ha ancora verun senso: potrai adunque o tirar avanti senza fermarti, o far una fermata brevissima, segnandola con una virgola.

6.° fiato: *Siamo noi le più ingrate*. Ecco finita non solo la prima, ma anche la seconda parte di tutta la proposizione. Bisogna dunque mettervi un punto, e far una fermata più lunga di tutte le passate.

Sofr. Son bellissime queste regolette per un discorso piccolo, come è quello, che hai proposto; ma talora si fanno de' discorsi più lunghi e più inviluppati.

Metr. Per quanto sia lungo il *periodo* (che così chiamano i Grammatici ogni pezzo di discorso, da punto a punto), sempre quelle stesse regole ti potran servire: perchè se le parti del periodo, o discorsetto, invece di esser due, saran tre, o quattro, o cinque; non avrai altra briga, che quella di replicare più volte i due punti, oppure il punto e virgola, secondo l'istruzione che ti ho data.

Sofr. Ma mi pare, o Metròfilo, che non tutti i libri sieno scritti con questa grande esattezza, che tu vorresti.

Metr. Ti dirò anzi di più, che la maggior parte sono scritti male; perchè vi sono molte persone, anche dottissime, che non sanno fare il dovuto uso de' segni, di cui finora ti ho parlato: ed io conosco uno scrittore di profonda dottrina, il quale prima di dar alla stampa le sue opere, le consegnava ad un amico, acciocchè vi ponesse le virgole, ed i punti, che egli non sapeva distribuire. Ma bisogna anche persuadersi, che non è buon leggitore, chi non sa legger bene ciò che è scritto male. Uno, che sappia veramente leggere, non attende tanto alle vir-

gole che sono nel libro, quanto a quelle che vi dovrebbero essere; e corre perciò coll'occhio, e colla mente, più che colla lingua, per poter andar correggendo di mano in mano tutti gli errori del libro.

Sofr. Oh questo poi è troppo. Io certo non presumo di poter andar tanto avanti.

Metr. Eppure se tu vuoi, ci arriverai senza gran fatica. Basta, che ti avvezzi a scriver bene, e colla giusta distribuzione di punti, e virgole; ed io ti assicuro, che leggerai con esattezza tutti i libri, ancora i poco esatti.

Sofr. Ma che, fuor delle virgole, e de' punti, non vi sono altri segni nelle scritture?

Metr. Ve ne sono molti altri, ed ugualmente necessarj; ma più facili ad impararsi.

Sofr. Or dimmeli adunque, senza lasciarne un solo.

Metr. Vi sono in primo luogo certi punti, che hanno il nome di *interrogativi*; ed altri, che si chiamano *ammirativi*. Il *punto interrogativo*, che è quello che tiene sopra di sè una S al rovescio, serve per far sapere al leggitore, che egli ha da leggere in tono di chi interroga, o domanda: e col *punto ammirativo*, che non è altro, che una i al rovescio, gli si fa sapere, che ha da leggere in aria di maraviglia, o di ammirazione. Eccoti un

esempio di punto interrogativo: *Quanti Mondi vi sono?* La risposta a questa domanda può darsi con punto ammirativo nella maniera seguente: *Come! Il Mondo non è un solo!*

Sofr. Se non v'è altro da sapere sopra questi punti, spero di poterne far uso senza veruno sbaglio.

Metr. Non v'è altro da dirne assolutamente, attesa l'usanza degli scrittori italiani. Ma pur voglio farti sapere un costume spagnuolo, perchè veramente è utilissimo, e da doversi imitare. Tutte le nazioni mettono il punto interrogativo, o ammirativo, al fine della proposizione; gli Spagnuoli lo mettono al fine, ed al principio, una volta per il suo dritto, ed un'altra al rovescio. Eccoti le due stesse proposizioni di prima, scritte con punti alla spagnuola: ¿*Quanti Mondi vi sono*? ¡*Come*! ¡*Il Mondo non è uno solo*! Io ho fatto uso di questo costume ispanico in alcuni de' miei libri italiani, perchè lo trovo di somma utilità, principalmente in proposizioni lunghe, nelle quali il leggitore italiano s'incontra molte volte col punto interrogativo, o ammirativo, quando non è più a tempo di dare alla sua lettura il tono, che dovrebbe darle. Mi è succeduto molte volte di sentire de' bravi leggitori, i quali incontrandosi all'improvviso con uno di cotali punti, han

dovuto per forza dar indietro per poter intonare l'interrogazione, o l'ammirazione. Ne' libri spagnuoli questo inconveniente non succede mai, perchè dal principio della proposizione si vede il segno del tono, con cui si ha da leggere.

Sofr. Questa usanza è bella per tutti; ma molto più per chi sa poco di leggere, come succede a me.

Metr. Oltre de' punti, de' quali finora ti ho parlato, si fa uso ancora di altri segni nella scrittura. I più facili ad intendersi sono la *parentesi*, l'*eccetera*, i *puntini*, la *segnatura*, e la *spezzatura*. Se non ti tieni a mente questi nomi, non ti dia fastidio: basta intender le cose, e saperne l'uso.

Sofr. Questa tua bontà, o condiscendenza (non solita ad usarsi da altri Maestri) mi dà molto coraggio.

Metr. Ecco che tu stessa, senza avvedertene, hai fatto uso della *parentesi*. Osserva quelle tue parole: *Non solita ad usarsi da altri Maestri*. Queste parole pare che stiano staccate da tutte le altre, in maniera che il tuo discorso, senza di esse, rimane con un senso perfettissimo. Or questi tali intermezzi son quelli, che si chiamano *parentesi*; e per far capire al leggitore, che gli ha da leggere con un tono diverso, si chiudono con due mezzi

cerchietti in forma di C, uno posto al principio, e l'altro al fine. Quando cotali intermezzi son corti, com'è veramente il tuo, bastano ancora due virgole; ma quando son più lunghi, è necessario far uso de' cerchietti, perchè il leggitore non si confonda. Eccoti spiegata la *parentesi*, la quale poi coll'uso intenderai ancora più facilmente.

L'*eccetera*, che è parola latina, divenuta volgare, è un segno, col quale si vuol dar ad intendere una cosa, che si tace. Così, se vorrai nominare le persone, che concorsero ad una conversazione, potrai dire, che v'era *il Conte Giovanni*, *il Marchese Stefano*, *il Dottore Alessandro ecc.*; e con questo *eccetera* avrai detto, che v'erano ancora delle altre persone, delle quali o non ti ricordi, o non ne vuoi dire i nomi.

I *puntini* sono un'altra specie di eccetera, co' quali pure si accenna qualche cosa, che non si può dire, o perchè è una parolaccia, o perchè manca il fiato da dirla. Così, quando vogliamo strapazzare un qualcheduno, gli diciamo: *Tu sei un* ..... *Per bacco, se ti dico* ..... E così pure un amante dice talora sospirando: *Ah! Clori* .... *Ah! se sapessi* ...

La *segnatura* si adopera per distinguere in particolar maniera alcune determinate parole, perchè son più degne o di riguardo,

o di memoria, o di riflessione; e la maniera di distinguerle è il tirare sotto di esse una riga, che le comprenda tutte; oppure il chiuderle fra quattro virgolette, due poste in principio, e due in fine; ovvero lo scriverle con caratteri più grandi, o in altra maniera diversi. Se vuoi citare, per esempio, il verso del Tasso:

„ Canto l'armi pietose, e il Capitano „

potrai segnarlo colle virgole. E se vuoi ridire il noto proverbio: *Di danari, e nobiltà, la metà della metà*, potrai segnarlo con una riga di sotto, o scriverlo con lettere diverse dalle altre.

La *spezzatura* finalmente è una piccola linea, o semplice -, o doppia =, che si pone al fine della riga, quando si finisce con una parola spezzata, o non intiera. Nell'uso di questo segno si pecca molto, perchè non tutti sanno con quali lettere si possa finir la riga, e con quali no.

Sofr. Mi pare che possa darsi fine ad una riga con qualsisia lettera, con cui finisca di empirsi.

Metr. Non è così, Sofrònia. Chi ama di scriver bene, e con proprietà, dée mettere in fine di riga una sillaba intiera, e cominciare con un'altra sillaba intiera la seguente riga. Così dovendo spezzare in due righe le parole

tosto, *strascinato*, *sbaglio*, *augurio*; non hai da scrivere, come fanno molti, *tos-to*, *stras-cinato*, *sbag-lio*, *a-ugurio*; ma bensì *to-sto*, *stra-scinato*, *sba-glio*, *au-gurio*; perchè così lo richiede, come ti dissi prima, la regolata distribuzione delle sillabe.

Sofr. Oh quante piccole cose son necessarie per imparar a scrivere con perfezione!

Metr. Mi rimane ancora a parlare di altri due segni, che saran forse per te i più difficili a capirsi. Uno si chiama *Apòstrofo*, e l'altro *Accento*.

Sofr. I soli nomi son capaci di confondermi; ma mi consolo con ciò che m'hai detto prima, che basta ricordarsi degli oggetti, benchè i lor nomi non si tengano a mente.

Metr. Cominciamo, Sofrònia, dall'*Apòstrofo*, che non è altro che una virgoletta, colla quale si segna al fine delle parole il difetto di qualche lettera che vi manca.

Sofr. Ma che alle parole si posson levar le lettere?

Metr. Si posson levare, e si levano innumerabili volte; anzi nella poesia è molto più comune quest'uso, che nella prosa. La materia per te sarà un pochino oscura; e perciò bisogna parlarne con gran distinzione e chiarezza.

1.° Si può levare l'ultima lettera nelle parole *mi*, *ti*, *vi*, *si*, *ne*; ma non si può le-

vare se non quando la parola seguente comincia da lettera vocale, oppure dalla H, che nella pronunzia italiana (come ti ho detto prima) non ha per sè stessa verun suono. Così potrai scrivere, *mi annojo*, o *m'annojo*; *ti odio*, o *t'odio*; *vi amo*, o *v'amo*; *si è scritto*, o *s'è scritto*; *ne ho parlato*, o *n'ho parlato*.

2.° Si può levare l'ultima lettera nelle parole *io*, *ai*, *dei*, *dai*, *coi*, *nei*, *quei*, *miei*, *bei*, ed in altre simili: anzi in queste tali voci v'è la particolarità, che si toglie più volentieri, quando la seguente parola comincia da lettera consonante. Così potrai scrivere, *io dissi*, o *i' dissi*; *ai romani*, o *a' romani*; *dei milanesi*, o *de' milanesi*; *dai monti*, o *da' monti*; *coi buoni*, o *co' buoni*; *nei prati*, o *ne' prati*; *quei tali*, o *que' tali*; *i miei figli*, o *i mie' figli*; *i bei fanciulli*, o *i be' fanciulli*.

3.° Si può levare l'ultima lettera nelle voci *lo*, *la*, *li*, *le*; e così ancora in tutte le parole composte, che terminano con queste medesime voci; come *al-lo*, *al-la*, *al-li*, *al-le*; *del-lo*, *dal-la*; *col-li*, *sul-le*, *nel le*, ec.: ma ciò non si può fare che quando la parola seguente comincia da vocale. Così si può scrivere, *me lo hanno detto*, o *me l'hanno detto*; *la eccelsa donna*, o *l'eccelsa donna*; *le aperte finestre*, o *l'aperte finestre*; *allo illustris-*

simo, o *all'illustrissimo*; *dello uomo*, o *dell' uomo*; *dalla altezza*, o *dall'altezza*; *nelle allegrezze*, o *nell'allegrezze*.

4.° Si può levare l'ultima lettera nelle voci *gli*, *agli*, *degli*, *dagli*, *negli*, *sugli*, *cogli*: ma in queste voci, non basta, che la parola seguente cominci da vocale; bisogna, che cominci determinatamente dalla lettera *i*. Così potrai scrivere: *gl'illustri*, ma non *gl'eccelsi*; *agl'incliti*, ma non *agl'ottimi*; *degl'infedeli*; ma non *degl'uomini*; *dagl' inferni*, ma non *dagl' abissi*; *negl' interiori*, ma non già *negl' esteriori*; *sugl' ispidi monti*, ma non *sugl'alti monti*; *cogl' impii*, ma non *cogl'empii*: e la ragione si è, perchè nelle prime parole la sillaba *gli*, benchè perda una *i*, si unisce con una altra *i*, e conseguentemente conserva lo stesso suono; ma nelle seconde parole al contrario si unisce con una vocale diversa, ed acquista diverso suono; essendo certo, che il suono della sillaba *gl' a*, o *gla*, è molto differente da quello della sillaba *gl' i*, o *gli*.

5.° Si può levare l'ultima lettera nelle parole *uno*, ed *una*, ed in tutte quelle, che finiscono colle tre medesime lettere, come *ciascuno*, e *ciascuna*; *ognuno*, ed *ognuna*; *alcuno*, ed *alcuna*, *qualcuno*, e *qualcuna*; *veruno*, e *veruna*; *niuno*, e *niuna*, *nessuno*, e *nessuna*. Ma bisogna osservare in queste paro-

le una regola particolare per toglier l'O, ed un'altra regola diversa per toglier l'A. L'A non si può togliere, che davanti a parole, che comincino da vocale: e così potrai dire *un' erba*, ma non *un' pianta; verun'esperta donna*, ma non *verun' donna esperta*. Al contrario la lettera O tanto si può togliere davanti a consonante, come davanti a vocale; anzi di più ha il privilegio, che non se ne segna la mancanza coll'apostrofo, ossia virgoletta: e così ugualmente potrai scrivere *un orto*, che *un campo; ciascun uomo*, che *ciascun soldato; nessun artefice*, che *nessun contadino*.

6.° Si usa di levare l'ultima lettera, anzi talora anche due lettere in moltissime altre parole italiane; dicendosi spesso *april*, *cagion*, *amor*, invece di *aprile*, *cagione*, *amore*; *aman*, *amerebber*, *amavan*, invece di *amano*, *amerebbero*, *amavano*; *son*, *han*, *vuol*, in vece di *sono*, *hanno*, *vuole*; *san*, *gran*, *fanciul*, in vece di *santo*, *grande*, *fanciullo*. In coteste parole spezzate, o tronche, bisogna osservare con qual lettera consonante finiscono. Se finiscono con due consonanti, siano quali si vogliano, non possono usarsi che davanti a lettera vocale: e segnate colla virgoletta: così potrai dire *sant' Antonio*, ma non già *sant' Filippo*; *grand'uomo*, ma non già *grand' cavaliere*; *altr' anno*, ma non *altr' mese*; *ott' ore*,

ma non *ott' minuti*; *sopr'acqua*, ma non *sopr' terra*. Se finiscono con una consonante sola, che sia *l*, o *n*, o *r*, potrai metterle davanti a qualunque lettera, o consonante, o vocale, e senza virgoletta alcuna; così tanto potrai scrivere *fedel servitore*, come *fedel assistente*; *cagion certa*, come *cagion incerta*; *amor fedele*, come *amor infedele*. Se finiscono poi con una consonante sola, che non sia veruna delle tre anzidette; non potrai metterle che col segno dell'apostrofo, e davanti a lettera vocale: così non potrai dire *poc prima*, nè *com disse*, nè *essend stato*; ma potrai dire bensì *poc'anzi*, *com'egli disse*, *essend'andato*.

7.° I Poeti son soliti a troncare alcune altre parole in maniere ancora più stravaganti. Così dicono *ve* in vece di *vedi*, *mo* in vece di *modo*, ed anche *u* in vece di *dove*, che è molto più strano. In cotali spezzature, che finiscono sempre con lettera vocale, bisogna mettervi sempre la virgoletta; e così scriverai *ve'*, *mo'*, *u'*.

Sofr. Le regole dell'apostrofo son molte, ma tutte facili ad intendersi; anzi facili ancora ad impararsi (per quanto mi pare) dopo una seria riflessione.

Metr. Or senti adunque la lezione degli *accenti*, che è l'unica che mi manca. In ogni parola, che pronunziamo, v'è sempre qualche

lettera vocale, che si proferisce con più distinzione, o con più forza, o con una specie di pausa, o di fermata. Così nel dire *Conte*, la lettera *o* è quella che più suona; e nel dire *Contessa*, si fa più sentire la letra *e*. Or quella vocale, che risuona più delle altre, quella si chiama *la lettera dell'accento*; e su di essa, per distinguerla, potrai mettere una righetta come vorrai; giacchè la differenza, che fanno i Grammatici, chiamando *acuto* un accento, un altro *grave*, ed un altro *circonflesso*, è uno studio inutile per te. Potresti dunque mettere una righetta sull'*o* di *Còntе*, e sull'*e* di *Contèssa*, benchè ordinariamente nello scrivere non si usi di porre cotali segni, che in pochissime parole.

Sofr. Vorrei sapere quanti di questi accenti possono essere in ogni voce; e quando sia necessario il segnarli, e quando no.

Metr. Ogni parola può avere più o meno accenti, secondo la sua lunghezza o maggiore, o minore. Te ne parlerò con distinzione, acciocchè lo studio ti riesca più facile.

Sofr. Mi farai cosa gratissima.

Metr. Le parole d'una sola sillaba, quantunque abbiano più vocali, non possono avere che un accento solo. La maggior parte di queste piccole parole son soggette ad avere due diversi significati, ed alle volte anche due

diverse pronunzie: e per togliere quest'equivoco, si nota sulla carta la loro diversità, ora segnandone l'accento, ed ora non segnandolo.

Son soggette a due diversi significati le parole seguenti:

Si. Dovrai scrivere con accento, o con righetta: *Ti dico di sì*. Senza righetta: *Si dice*.

E. Con righetta: *Giovanni è un galantuomo*. Senza: *Vennero Antonio e Giovanni*.

Ne. Con righetta: *Nè l'uno, nè l'altro*. Senza: *Te ne dissi la ragione*.

Che. Con righetta: *Il delitto è tanto certo, chè lo confessa lo stesso reo*. Senza: *Lo stesso reo, che fece il delitto, lo confessa*.

Da. Con righetta: *Egli mi dà quanto voglio*. Senza: *Egli venne da Roma*.

Di. Con righetta: *Dì festivo*. Senza: *Di questo giorno*.

La. Con righetta: *Tu vieni di là*. Senza: *La Signora viene*.

Li. Con righetta: *Aspettami lì*. Senza: *Li compagni son partiti*.

Te. Con righetta: *Si piglia il tè per sudare*. Senza: *Te lo dirò volentieri*.

Queste parole, che ti ho accennate, son tutte composte d'una vocale sola. Ve ne son poi altre composte di due, o tre vocali; e nelle quali conseguentemente anche la pro-

nunzia è diversa, perchè ora può cader l'accento sull'ultima vocale, ed ora sulla penultima. In queste tali parole, per regola generale, si segna l'accento con righetta, quando esso cade sulla vocale ultima; e non si segna affatto, quando cade sull'antecedente. Si scrive, per esempio, con righetta *Mi duole il piè*; e senza righetta *Le donne pie*: con righetta *Più non ti dico*; e senza righetta *Piu è la voce de' pulcini*. Così metterai righetta in *ciò*, in *può*, in *già*, ed in altrettali voci, che han l'ultima vocale accentata; ma non la metterai in *io*, *lui*, *lei*, *mai*, *poi*, *noi*, *buoi*, *puoi*, ed in altre parole simili, che non han l'accento sull'ultima vocale, ma sull'antecedente. Eccoti quanto v'è da sapere, per riguardo alle voci d'una sola sillaba.

Sof. Molto è lunga la lezione; ma pur la sento con piacere.

Metr. Passiamo alle parole di due sillabe. Queste pure non possono avere che un accento solo, il quale ora batte sulla prima sillaba, ed ora sulla seconda. Quando l'accento cade sulla prima sillaba, non si segna mai. Tali sono le parole *occhio*, *mano*, *capo*, *testa*, *collo*, *naso*, *fronte*, ed altre innumerabili. Quando poi cade l'accento sull'ultima sillaba, bisogna far distinzione. Se la parola finisce con lettera vocale, vi si pone la

righetta, come in *o'sù*, *amò*, *sofà*, ma se finisce con lettera consonante, non vi si pone, come in *cagion*, *amor*, *fedel*.

Sofr. Non v'è altro da dire intorno alle parole di due sillabe?

Metr. Niente di più. Ascoltami adesso sulle parole di tre. Queste parimenti hanno un accento solo; ed ora sta sulla prima sillaba, come nella voce *Angiolo*, ora sulla seconda, come in *ap'ile*, ed ora sulla terza, come in *ame'ò*. Quando l'accento cade sulla prima sillaba, o sulla seconda, non vi si mette righetta, se non di rado assai, per togliere un qualche sbaglio che ne potesse nascere; come succede per esempio nelle parole *tenebra*, e *simile*, nelle quali i poeti trasferiscono alle volte l'accento dalla prima sillaba alla seconda; e per farlo sapere al leggitore, scrivono con righetta *tenèbra*, e *simile*. Quando poi l'accento cade sull'ultima sillaba; hai da fare la stessa distinzione, che ti accennai poc'anzi. Metterai la righetta nelle parole, che finiscono con vocale, come *amerò*, ed *amerà*, e non la metterai in quelle, che finiscono con lettera consonante, come *ragionar*, e *infedel*.

Sofr. Dunque in tutte le parole di una, di due, o di tre sillabe, l'accento non è che un solo.

Metr. V'è anche un accento solo in molte parole di quattro sillabe, ed in alcune ancora di cinque, il quale non si suol segnare neppur esso. Questo accento ora cade sulla prima sillaba, ed ora sulla seconda. Eccone gli esempj.

Parole di quattro sillabe coll'accento sulla prima: *scìvolano*, *liberati*, *stùzzicalo*.

Parole di quattro sillabe coll'accento sulla seconda: *armònico*, *precìpita*, *sollètico*.

Parole di cinque sillabe coll'accento sulla prima: *liberamelo*, *stùzzicatelo*, *fùlminaglielo*.

Parole di cinque sillabe coll'accento sulla seconda: *precìpitano*, *delìberalo*, *accèlerati*.

Sofr. Ma quali son dunque le parole, che abbiano più d'un accento?

Metr. Son moltissime. Ma non v'è bisogno di fare studio particolare su di esse; perchè qualunque parola, che abbia più d'un accento, dée considerarsi come un composto di due, o tre parole, ognuna delle quali ne abbia uno solo.

Sofr. Spiegami, Metròfilo, questo mistero, perchè non l'intendo.

Metr. Quando t'incontri in una parola lunga; tu la dividi o la spezzi involontariamente, anche senza avvedertene. Così per dire, per esempio, *misericordioso*, proferisci quasi in due fiati *miseri-cordioso*. Facciamo naturalmente

questa spezzatura, perchè ogni accento richiede un fiato diverso; ed essendo una parola di più accenti, richiede per conseguenza più fiati. Or questa cosa, che si fa quasi per natura, falla per arte, e con istudio; e vedrai subito colla maggior chiarezza, dove stanno tutti gli accenti in qualunque parola, per lunga che sia. Eccotene la pratica in parole di tutte le misure.

Di quattro sillabe: *contristato*, o *coccodrillo*. Dividi la parola in due: *còn-tristàto*. *Còccodrìllo*. Ogni spezzatura ha un accento.

Di cinque sillabe: *preci-pitoso*. Leggi in due fiati *prèci-pitòso*, oppure *precì-pitòso*. In qualunque maniera, ogni parola ha un accento solo.

Di sei sillabe: *rovinosamente*. Leggerai in due fiati *rovinòsa-mènte*. Ecco altre due parole, ognuna d'un accento.

Di sette sillabe: *stomachevolissimo*. Naturalmente leggerai *stòmache-volìssimo*. Son due parole ancor queste, con un accento per una.

Di otto sillabe: *precipitevolissimo*. Che cosa più naturale, che leggere in due fiati *precìpite-volìssimo*? Ecco pur quì ogni parola con un accento solo.

Di nove sillabe: *precipitosissimamente*. Leggerai nella maniera la più naturale *precìpito-*

sìssima-mènte. Son tre parole; ed anch'esse d'un accento per ciascheduna.

Di dieci sillabe: *precipitevolissimamente*. Potrai leggere colla maggior naturalezza *precìpite-volìssima-mènte*; e troverai ancor qui un accento solo in ognuna delle tre parole.

Di undici sillabe: *precipitevolissimevolmente*. Ecco la parola la piu lunga, che si trovi usata; ed ancor questa si divide in tre voci d'un accento per una, pronunziando in tre fiati *precìpite-volìssime-volmènte*.

Per regola generale poi ti posso dire, che in tutte le parole lunghe, che eccedono il numero di tre sillabe, l'accento non si segna nello scrivere, se non quando cade nell'ultima sillaba, e questa finisce in lettera vocale, come già ti dissi poc'anzi a proposito di altre parole più brevi.

Sofr. Rilevo in somma dal tuo discorso, che le parole, se son corte, si han da guardare intiere; e se son lunghe, si han da considerare a pezzi; e che ogni parola, o pezzo di parola, non può aver mai che un accento solo.

Metr. Hai capito a maraviglia. Or osserva adunque, che questo tal accento alle volte sta nell'ultima sillaba, alle volte nella penultima, altre volte nell'antepenultima, e qualche volta ancora nell'antecedente a questa.

La parola, che ha l'accento nell'ultima sillaba, come *amerò*, si chiama parola *tronca*.

Quella, che ha l'accento nella penultima sillaba, come *amàre*, si chiama parola *piana*.

Quella, che lo ha nell'antepenultima, come *mùsico*, si chiama parola *sdrucciola*.

Quella finalmente, che ha l'accento anche prima dell'antepenultima, come *lìberami*, o *lìberamelo*, si chiama parola *sdrucciolissima*.

Sofr. Troppo lunga lezione m'hai data intorno all'accento. Non so, se potrò tener a mente tante cose.

Metr. Ti ho parlato dell'accento sì lungamente, perchè è la cosa più necessaria di tutte per l'armonìa del verso, come sentirai un altro giorno. Ora vorrei, che mi ripetessi in poche parole tutto ciò che ti ho detto nella conferenza d'oggi, per poter capire, se mi sei stata attenta.

Sofr. Io sono stata attentissima, quanto ho potuto; ma i tasti, che hai toccati, son tanti, che è impossibile, che io li sappia ritoccare.

Metr. Io dunque li ritoccherò per te, acciocchè ti resti più facilmente impresso tutto ciò che ti ho detto. Sentimi adunque.

Non può esser buon Poeta chi non sa leggere e scrivere con perfezione. La scrittura perfetta si compone di due cose: di *lettere*, e di *segni*.

Le *lettere* son ventidue, cinque vocali, e tutte le altre consonanti. Bisogna far distinzione non solo fra l'*U*, e l'*V*; ma ancora tra l'*i* piccola, e l'*j* lunga, chiamata *jota*, perchè questa, quando s'incontra fra due vocali, equivale ad una consonante. La *H* merita luogo fra le lettere, perchè serve molte volte a diversificare la pronunzia: ma al contrario non lo meritano le lettere *K*, *Y*, *X*, non facendosene mai uso nella lingua italiana. Le lettere majuscole, o grandi, non vanno usate che in principio di scrittura, e dopo qualunque punto; oppure in occasione di doversi nominare qualche parola equivoca, o qualche nome di persona, o paese, o dignità, o impiego. Dall'unione delle lettere nasce la sillaba, e dall'unione delle sillabe la parola. La lettera consonante non può formar sillaba, se non si congiunge colla vocale. La vocale al contrario può formar sillaba da per sè; anzi due, o tre vocali insieme forman sempre una sillaba sola. Quando poi tra le vocali v'è la lettera J, allora le sillabe son due. La regola generale da poter distinguere le sillabe d'ogni parola è quella di congiungere con ogni vocale tutte le consonanti che ha davanti, e tutte quelle che ha dietro, perfin che si trova un tal accoppiamento di lettere, dalle quali potrebbe co-

minciare un' altra parola. Ecco in succinto tutta la lezione, che ti ho data intorno alle lettere.

I *segni* poi, ti ho detto che son certi punti, o certe righette, che servon *di segno* al leggitore per poter leggere bene. A contarli tutti un per uno, troverai che son tredici: *virgola*, *punto e virgola*, *due punti*, *punto solo*, *punto interrogativo*, *punto ammirativo*, *puntini*, *eccetera*, *parèntesi*, *segnatura*, *spezzatura*, *apòstrofo*, ed *accento*.

La *virgola* si adopra per denotare una fermatina insensibile, quando le parole non hanno ancora verun senso.

Del *punto e virgola* si fa uso per accennare una fermatina alquanto maggiore, quando il senso delle parole è ancora imperfetto.

I *due punti* si pongono per significare al leggitore: che prenda più fiato, quando già il senso è perfetto, ma si vuole ancora continuare.

Il *punto solo* si mette per intimare una pausa, o fermata sensibile, quando già il senso è compito.

Il *punto interrogativo* dà segno di doversi leggere con tono d'interrogazione, o domanda.

Il *punto ammirativo* accenna al leggitore, che legga con tono di ammirazione.

I *puntini* si usano per indicar delle parole che o non son degne di dirsi, o per mancanza di fiato non si posson dire.

L'*eccetera* è un altro segno, col quale si vuol dar ad intendere in generale qualunque cosa che si tace.

La *parentesi* son due cerchietti, dentro de' quali si racchiude un intermezzo del discorso.

La *segnatura* si usa per distinguere certe determinate parole, che meritano particolar riflessione.

La *spezzatura* è un segno, che si pone al fin della riga, quando si spezza una parola, la quale per altro non si può spezzare, che a sillabe intiere.

L'*apostrofo* è una virgoletta, che accenna la mancanza di alcune lettere, per lo più vocali, ma qualche volta ancora consonanti.

L'*accento* è una righetta, colla quale si può segnare in ogni parola quella sillaba, che più risuona.

Le parole di una sillaba, o di due, o di tre, non possono avere che un accento solo. Quelle di quattro sillabe, o di cinque, ora ne hanno uno, ed ora due. Le parole più lunghe hanno alle volte due accenti, ed alle volte tre, ed anche quattro.

Quando le parole han più d'un accento, bisogna spezzarle colla pronunzia, e ridurle

a parole d'un accento solo. Conseguentemente può considerarsi in tutte le parole italiane un solo accento. Se questo cade sull'ultima sillaba, la parola si chiama *tronca*: se cade sulla penultima, la parola si chiama *piana*: se cade sull'antepenultima, la parola si chiama *sdrucciola*: se cade finalmente l'accento sopra un'altra sillaba anteriore, la parola si chiama *sdrucciolissima*. Ecco il compendio di tutta la nostra conferenza.

Sofr. Non mi sarei mai immaginata, che in materia di leggere, e di scrivere, mi avresti potuto dare tante lezioni, e sì diverse.

Metr. Ti raccomando di studiarle colla maggior riflessione; perchè, quantunque ti possano sembrare cose frivole, son necessarie più che non pensi. Lo studio poi delle sillabe, e degli accenti, è il più importante di tutti, perchè da queste due cose dipende la misura, e l'armonìa del verso.

DIALOGO III.

Armonìa, e tessitura del verso.

Sofr. Ho piacere assai di rivederti, perchè sono impaziente di andar avanti nel mio studio.

Metr. Questo tuo desiderio mi fa credere, che avrai ben compresa tutta la materia delle due passate conferenze.

Sofr. Non so, se ho compreso tutto, ma almeno ho imparato a pensarvi. Avendo fatta qualche riflessione sulle cose, che mi dicesti nel primo Dialogo intorno al Verosimile, mi è nato un dubbio per la testa, del quale, non saprei che mi dire.

Metr. E che dubbio mai sarà questo?

Sofr. Ho letto in questi giorni un Romanzo; ed ho notato, che tutte le falsità, che vi si raccontano, si presentano con quell'aria di verosimiglianza, che tu mi descrivesti. Questa riflessione mi ha fatto sospettare, che la

legge del Verosimile non sia fatta per i soli Poeti, ma anche per altri scrittori.

Metr. Godo assai di sentire dalla tua bocca un dubbio, che ti fa onore; poichè difarti un romanzo, una novella, o una favola, è una specie di composizione fantastica, che non si attiene nel suo discorso alla verità, ma al solo verosimile; e per conseguenza cotali composizioni favolose posson chiamarsi assolutamente poetiche.

Sofr. Dunque il romanzo, che io ho letto, intitolato il *Telemaco*, è lo stesso che una poesia?

Metr. Lo stesso nè più, nè meno. Non v'è altra differenza, se non che la poesia si scrive in verso, ed il romanzo in prosa. Se uno mettesse in versi la favolosa storia del Telemaco, questo romanzo diventerebbe una perfetta poesia: e se un altro mettesse in prosa l'Orlando furioso dell'Ariosto, questa celebre poesia diventerebbe un perfetto romanzo. Tu sentirai alle volte questionare fra uomini dotti, se il verso sia necessario per la poesia; e vedrai, che si riscaldano terribilmente gli uni contro gli altri, chi a sostener una cosa, e chi a dirne un'altra.

Sofr. Vorrei ancor io, se mi trovassi in tale occasione, poter dire il mio sentimento.

Metr. Ti accennerò volentieri quel che hai da dire, perchè serve ancor questo al nostro

proposito. Sappi adunque, che ogni cosa fatta dagli uomini, si compone di *materia*, e di *forma*. Si chiama *materia* il materiale, di cui la facciamo; e si dà il nome di *forma* alla costruzione, o figura, che le diamo. Nell'anello, per esempio, che porti nel dito, l'oro è la sua materia, e la figura circolare è la sua forma. Nel fazzoletto, con cui ti asciughi il sudore, la tela è la sua materia, e il taglio in quadro è la sua forma. Nell' orologio, che tieni al fianco, i metalli ne costituiscono la materia, e le varie lor figure e combinazioni ne costituiscono la forma.

Sofr. Ma a che proposito queste cose?

Metr. A proposito di farti capire la questione, di cui si tratta. La poesìa si compone ancor essa di materia e di forma. La sua materia è la *favola*, e la sua forma è l'*armonìa*. Per *favola* s'intende quel tessuto di verosimili, che ti spiegai nella prima conferenza: ed *armonìa* si chiama quella regolata varietà di suoni, che nasce dalla costruzione de' versi. Intese queste cose, la questione si scioglie subito. Nella favola in prosa v'è la sola materia della poesia; ma nella favola in verso v'è la materia insieme, e la forma. Così, negli esempj, che ti ho recati poc'anzi, la tela in pezza è la materia del

fazzoletto, ma non è ancor fazzoletto: ed i metalli in pasta son materie d'anelli e d'orologi; ma non sono per se medesimi nè orologi, nè anelli.

Sofr. Capisco adesso la differenza, che passa tra un romanzo, ed un poema. Se pongo in versi il romanzo; gli do la forma di poesia: fo lo stesso che l'orefice, quando con un pezzo d'oro fa un anello. Se riduco in prosa un poema; gli tolgo la forma di poesia: fo lo stesso, che un orologiaro, quando scompone un orologio.

Metr. A maraviglia hai capito. Se senti nascere adunque la questione accennata, tu già sai quel che basta per dar fine alla lite colla tua sentenza.

Sofr. Ma non ho ancor una giusta idea della forma della poesia, per poterne parlare con piena cognizione.

Metr. Questo appunto è l'oggetto della presente conferenza. La forma della poesia (come ti ho detto or ora) è la sua *armonìa*, la quale dipende dalla costruzione d'ogni verso, e dal numero ed ordine di tutti i suoi versi insieme. Il verso adunque è quello, che bisogna spiegarti prima d'ogni altra cosa.

Sofr. Io leggo versi molte volte, e ne sento ancora il piacere dell'armonìa: ma non so, in che consiste.

Metr. L'armonìa intrinseca del verso consiste tutta in due sole cose: *nel numero delle sue sillabe*, e *nella disposizione de' suoi accenti*.

Sofr. Sulla maniera di separare, o misurare le sillabe, sono stata già istruita da te nel nostro Dialogo secondo.

Metr. Ma pure non basta quel che ti dissi allora; perchè quando vi sono in una sillaba due, o tre vocali insieme, i Poeti alle volte, in vece di formarne una sillaba, ne contan due.

Sofr. E come potrò io sapere, quando se ne contano due diverse, e quando una sola?

Metr. Facilmente lo capirai. Prima voglio parlarti delle parole, che han le vocali unite nell'ultima sillaba; e poi ti discorrerò delle altre. Nell'ultima sillaba si uniscono alle volte due vocali, come in *mio*, *può*, *delirio*; ed alle volte tre, come in *miei*, e *puoi*. Sì nelle une, come nelle altre, hai da osservare se v'è accento, e dove cade. Se non vi è accento in veruna delle ultime vocali, come in *delirio*, e *fastidio*, oppur se l'accento sta nell'ultima lettera, come in *può*, ed *inviò*, in questi casi tutte le vocali formano anche in verso una sola sillaba, eccettuate le circostanze del *tronco*, e dello *sdrucciolo*, delle quali poi ti parlerò. Se l'accento poi sta nella penultima lettera, come in *mio*, *mièi*,

melodìa; allora queste vocali, nel principio e nella metà del verso, contano sempre per una sola sillaba; ma nel fine del verso contano per due.

Sofr. Adesso capisco, quanto necessaria sia la lezione che mi desti sugli accenti.

Metr. Lo capirai ancor più nell'avvenire. Seguitiamo adesso a considerare le parole, che han delle vocali unite non già nell'ultima sillaba, come *delirio*, e *melodìa*; ma in qualchedun'altra delle antecedenti, come *flauto*, e *glorioso*.

Sofr. Parla pure, o Metròfilo, che ti ascolto con attenzione.

Metr. In cotali parole, che son moltissime, hai da osservare con riflessione, se l'accento cade sulla prima vocale, come in *fèudo*, o sulla seconda, come in *saètta*. Quando cade sulla prima vocale, prendi pur per regola sicura, che la sillaba è sempre una sola. Così l' *àu* di *càusa*, l' *òi* d'*òimè*, l'*àe* di *distràere*, è sempre una sola sillaba: e lo stesso succede in altre parole più lunghe, come *flautino*, e *causidico*; perchè volendole spezzare, tanto in *flàu-tino*, come in *càu-sìdico*, vedrai cader l'accento sulla prima vocale. Intorno alle parole poi, nelle quali cade l'accento sulla seconda, v'è più da dire.

Sofr. Non vorrei che le regole fossero tante da potermi cagionar confusione.

Metr. Le ridurrò al minor numero possibile.

1.ª regola. Quando la prima delle vocali è un *A*, è più ben fatto il divider le vocali in due sillabe. Di questo genere son le parole *paèse*, *guaìna*, *paòne*, *balaùstro*.

2.ª regola. Quando la prima delle vocali è un *E*, è meglio anche allora il dividerle; come in *beàto*, *Reìna*, *leòne*.

3.ª regola. Quando la prima delle vocali è un *I*, bisogna osservare da qual lettera consonante è regolata. Se l'*I* è regolata dalla lettera *C*, o *Ch*, o *Sc*, come in *ciàrla*, *Chièsa*, *sciòcco*; oppur dalla lettera *G*, o *Gh*, o *Gl*, come in *ragiòne*, *ghiànda*, *perigliòso*; in questi casi le vocali non si posson dividere, e forman sempre una sillaba sola. In tutti gli altri casi poi dovrai osservare la terminazione della parola. Se questa finisce in *iàre*, o in *iàndo*, come *abbreviàre*, *abbreviàndo*; oppure in *iànte*, o in *iènte*, o in *iènti*, come *ampliànte*, *siziènte*, *impaziènti*; ovvero in *iòne*, o in *iòni*, come *passiòne*, ed *abitaziòni*; o finalmente in *iòso*, o in *iòsa*, o in *iòsi*, o in *iòse*, come *gloriòso*, *preziòsa*, *gaudiòsi*, *fastidiòse*; in tutte queste occasioni le vocali per regola generale si han da dividere in due sillabe. Quando poi la termina-

zione della parola sia diversa, qualunque si sia; non potrai formarne che una sillaba sola: e così succede, per esempio, nelle parole *fiàto*, *biàda*, *piène*, *allièvo*, *commiàto*, *manièra*.

4.ª regola. Quando la prima delle vocali è una *O*, come in *boàro*, e *poèta*; si costuma di dividerle, e formarne due sillabe.

5.ª regola. Quando la prima delle vocali è una *U*, vuolsi fare qualche distinzione. Se l'*U* è appoggiato ad una *G*, o ad una *Q*, come succede in *agguàto*, ed in *acquìsto*; oppure se la *U* è tale, che per uso comune si possa togliere, come si può togliere in *buòno*, *ruòta*, *cuòre*, dicendosi anche *bono*, *rota*, *core*; in tutti questi casi la sillaba è sempre una sola. In qualunque altro caso poi dovrai divider le vocali, e contar due sillabe. Così farai, per esempio, nelle parole *annuàle*, *situàre*, *duèllo*, *ruìna*, *affettuòso*.

6.ª regola. Quando t'incontrerai in due vocali simili, come due *a*, o due *i*, ne farai sempre due sillabe. Così farai in *Baàlam*, in *Beèlzebù*, in *piissimo*, in *Boòte*.

Eccoti ridotta a piccol numero una gran quantità di cose ben diverse.

Sofr. Son dunque finite le tue regole poetiche intorno alla misura delle sillabe?

Metr. Ve n'è anche un'altra, Sofrònia; ed è sommamente necessaria. Sappi, che quando

una parola finisce in lettera vocale, e la parola seguente comincia da un' altra vocale, allora la sillaba ultima della prima parola, e la prima sillaba della parola seconda, si uniscono insieme a formare una sola sillaba. Così succede, per esempio, nelle parole *chiaRO ARmonioso*, dove le due sillabe *RO AR*, benchè veramente diverse, pur si considerano da' Poeti, come una, e non come due. Anzi, se tra mezzo a quelle due sillabe ve ne fosse anche un' altra, composta di sole vocali; di tutte e tre le sillabe non se ne conta che una. Per esempio in *chiaRO E ARmonioso*, le tre sillabe *RO E AR* non contano per tre, ma per una sola. Questa è una regola generale, la quale per altro in certe occasioni non si osserva da' Poeti.

Sofr. Bisognerebbe che mi dicessi per mia istruzione, quali sono i casi, ne' quali questa regola non si osserva.

Metr. In due occasioni non sogliono i Poeti osservarla.

1.° Quando le vocali in fila son più di tre, come in *edifiCIO AEreo*; perchè riesce troppo dura cosa ed ingrata l'unire insieme in una sola sillaba le quattro vocali *IOAE*.

2.° Quando v'è un accento inevitabile sopra qualcheduna delle vocali, come in *meloDÌA ECcelsa*; perchè richiedendo l'accen-

to una specie di pausa, o di fermata, è naturale in conseguenza di ciò la divisione delle sillabe.

Sofr. Rilevo da tutte queste cose che m'hai dette, che in uno stesso numero di parole si potran contar le sillabe in due diverse maniere; in una maniera per la prosa, ed in un'altra per il verso.

Metr. Così è di fatti; e te lo farò veder chiaramente nel primo verso del Tasso, che dice così:

„ Canto le armi pietose, e il Capitano. „

Se le sillabe di questo verso si contano a uso di prosa, son quattordici:

Can-to-le-ar-mi-pie-to-se-e-il-Ca-pi-ta-no.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

E se le conterai a uso di verso; ne troverai sole undici.

Can-to-lear-mi-pie-to-seeil-Ca-pi-ta-no.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Per motivo di questa differenza, si fa differenza ancora nel parlare; giacchè a parlar con proprietà, le sillabe della prosa si chiaman *sillabe*, e le sillabe del verso si chiaman *piedi*.

Sofr. Comprendo da ciò, che undici sillabe, o piedi formano la giusta misura d'ogni verso.

Metr. Non tutti son di undici piedi: ve ne sono de' più lunghi, e de' più corti, come

poi ti dirò. Ma prima voglio farti osservare un'altra cosa nello stesso verso del Tasso dianzi accennato.

Sofr. Di' pure, o Metròfilo.

Metr. Ti dissi, che l'armonìa del verso dipende da due cose: *dal numero de' suoi piedi*, e *dalla disposizione de' suoi accenti*. Hai già veduto nel verso del Tasso il numero de' suoi piedi, che son undici. Per osservare adesso i suoi accenti, scrivi sulla carta lo stesso verso, segnando con righette tutti gli accenti delle sue parole.

Càn-to-leár-mi-pie-tò-seeil-Cà-pi-ta-no.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Se vuoi capire quanto sia necessaria per l'armonìa di questo verso la disposizione de' suoi accenti, basta che ti pruovi a mutarla, collocando in diversa maniera le medesime parole. Potrai dire, per esempio:

Càn-toil-Cà-pi-tà-noe-leàr-mi-pie-tò-se.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

oppure:

Le-pie-tò-seàr-mieil-Cà-pi-tà-no-càn-to.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Questi due versi tuoi dicon lo stesso, che quello del Tasso: son fatti colle medesime parole: hanno undici piedi, come quello: ed han pure, come quello, cinque accenti, nè più, nè meno. Eppure non hanno quella

stessa armonìa, e suonano all'orecchio in maniera molto diversa. La cagione di questa differenza non è altra di certo, che la differente situazione, o disposizione degli accenti, come puoi osservare da te medesima.

Sofr. Capisco da tutto ciò, che son due le cose, che mi hai da insegnare per far bene i versi: *il numero delle lor sillabe*, e *la situazione de' loro accenti*.

Metr. T'insegnerò a un tempo stesso ambedue le cose. I versi si posson dividere in due classi; ed alcuni potrai chiamarli *semplici*, ed altri *composti*. Questa divisione, alla quale forse non si è pensato mai, facilita incredibilmente l'arte del verseggiare. I versi *semplici* sono i più piccoli, formati di un solo verso; ed i *composti* sono i più lunghi, ne' quali si uniscono insieme varj piccoli versi, che passano per un solo. I semplici, o piccoli, possono avere o *due piedi*, o *tre*, ma non più; ed i composti, o i lunghi, ne han *quattro*, o *cinque*, o *sei*, o *sette*, o *otto*, o *nove*, o *dieci*, o *undici*. Ti parlerò di tutti un per uno; e ti farò vedere allo stesso tempo quale ha da essere in ognun di loro la situazione degli accenti.

Sofr. Principia dai più piccoli, che saranno probabilmente i più facili.

Metr. 1.° Il verso di due piedi ha d'avere l'accento nel primo piede. Eccone l'esempio:

Clò = ri
1 2

Cò = glie
1 2

Vèr = di
1 2

Fò = glie.
1 2

Và = ghi
1 2

Fiò = ri
1 2

Cò = glie
1 2

Clò = ri.
1 2

2.° Ne' versi di tre piedi hai da porre l'accento sul secondo; senza punto badare, se sia accentato, o no, il primo piede. Eccone la pratica:

Non = pà = ve,
1 2 3

Non = cè = de
1 2 3

La = nà = ve,
1 2 3

Che = vè = de
1 2 3

Dall' = òn = da
1 2 3

Ma = rí = na
1 2 3

La = spòn = da
1 2 3

Vi = cì = na.
1 2 3

Sofr. Questi, che tu chiami versi semplici, mi pajono facilissimi a farsi.

Metr. Ma pur non posso parlare ancora de' versi composti, senza prima farti fare una riflessione importantissima. Già ti dissi nel secondo Dialogo, che si chiaman parole *tronche* quelle che hanno l'accento sull'ultima sillaba, come *amò;* parole *piane* quelle che l'hanno sulla penultima, come *amàre;* parole *sdrucciole* quelle che l'hanno più avanti, come *amàbile*. Ora il verso parimenti si chiama *tronco*, se finisce con parola tronca; *piano*, se si chiude con parola *piana;* e sdrucciolo, se termina con parola sdrucciola. Ciò supposto, hai da riflettere, che il verso *piano* (o semplice, o composto che sia) si può ridurre a *sdrucciolo*, aggiugendogli una sillaba; e si può ridurre a *tronco*, levandogliene una: ma tanto nell'aggiungerla, come nel levarla, hai da fare in maniera, che rimangano gli accenti del verso nello stesso luogo, in cui erano.

Sofr. Se non me lo fai vedere praticamente, è difficile, o Metròfilo, che io ti capisca.

Metr. Te ne addurrò un esempio, che te lo dimostrerà colla maggior chiarezza.

Versi piani . . . . . Và=go
1 2

Fiò=re
1 2

Questi due versi, di due piedi l'uno, son *piani* ambedue, ed hanno l'accento sul primo piede. Potrai dire la stessa cosa o con due versi *tronchi*, che abbiano lo stesso accento con una sillaba di meno, o con due versi *sdrucciòli*, che abbiano pure lo stesso accento, e nello stesso luogo, ma con una sillaba di più. Eccone l'esecuzione.

Versi tronchi . . . . Bèl
1

Fiòr.
1

Versi sdruccioli . . . Cán = di = do
1 2 3

Lì = li = o.
1 2 3

Osserva insieme i tre primi versi: *Vago: Bel: Candido.*

Bèl
1

Và = go
1 2

Càn = di = do.
1 2 3

Il primo di questi versi ha una sillaba sola; il secondo ne ha due; ed il terzo ne ha tre: eppur si considerano tutti e tre, come se fossero d'una stessa misura, e come se tutti avessero due *piedi*, nè più nè meno.

Sofr. Come mai può essere questo prodigio?

Metr. E' cosa facile ad intendersi. Per proferire la parola piana *vago*, hai bisogno di due tempi, uno per dire *va*, e l'altro per dire *go*: e questi due tempi forman nel verso due piedi. Gli stessi due tempi son necessarj per proferire in fin di verso la parola tronca *Bèl;* perchè essendovi l'accento finale sull'*e*, la lingua vi si ferma, ed allungando quasi la lettera, par che dica *Bè-el*. Similmente due tempi si richiedono per dire in fin di verso la parola sdrucciola *Càndido*, perchè appena proferita la prima sillaba *Càn*, ci diamo fretta ad esprimere insieme, ed in un tempo solo, le altre due sillabe, pronunziando in due tempi *Càn-dido*. Guarda adunque in tutti i versi, o piccoli, o lunghi, l'accento finale; e qualunque sia il numero delle sillabe regolate da quell'accento, contale sempre per due piedi. Così:

in *bèl* conterai due piedi . . . . Bè-el,
1 2

in *vàgo* conterai due piedi . . . Va-go,
1 2

in *càndido* conterai due piedi . . Can-dido,
1 2

in *fùlminano* conterai due piedi . Fùl-minano,
1 2

Osserva per altro, che queste riflessioni le hai da fare in fin di verso, ma non in principio, nè in mezzo. Così nel decorso del verso la parola *bèl* non conta per due piedi, ma per uno solo; e similmente *càndido* conta per tre, e *fùlminano* per quattro: e la ragione si è, perchè l'accento nel principio, e nel mezzo del verso non ha tanta forza, nè si rende tanto sensibile, quanto nel fine, dove la fermata è più lunga, e più notabile.

Sofr. Con queste tue riflessioni si distinguon benissimo le tre differenti qualità di versi, *piano*, *sdrucciolo*, e *tronco*.

Metr. Procura, Sofrònia, tenertele a mente, perchè tanto servon per il verso piccolo o semplice, del quale ti ho parlato, quanto pel più lungo e composto, di cui ora ti parlerò,

Sofr. Or dunque passiamo avanti.

Metr. Sapendo tu fare il verso *semplice*, facilmente saprai fare il *composto*; perchè questo, a ben considerarlo, non è altro che *un composto di versetti semplici*. Una sola cosa hai da tener sempre presente, che cotesti *versetti*, che si uniscono a formar un verso, si han da considerare come un verso solo; e conse-

guentemente, se il primo versetto finisce con lettera vocale, ed il secondo principia da un'altra vocale, questo versetto secondo richiede una sillaba di più, perchè la sua prima sillaba (a cagion delle due vocali) si unisce coll'ultima sillaba del versetto antecedente a formare un solo piede.

Sofr. Questo già lo dicesti poc' anzi: ma pure hai fatto bene a ridirmelo, perchè son debole di memoria.

Metr. Parliamo dunque adesso di tutti i versi composti, cominciando dai più piccoli.

Il verso di quattro piedi si può fare in due maniere. La prima maniera è il comporlo di due versetti da due piedi l'uno, come si vede nell'esempio seguente:

Clòri = còglie
1 2 1 2

Vèrdi = fòglie.
1 2 1 2

Vàghi = fiòri
1 2 1 2

Còglie = Clòri.
1 2 1 2

La seconda maniera è il porre in principio un mezzo versetto d'un solo piede, e poi subito attaccargli un altro versetto di tre piedi. Eccone la mostra ne' seguenti versi:

Vòi = Pastòri,
1 1 2 3

Dèh = cantàte,
1 1 2 3

Ràl = legràte
1 1 2 3

La = mia Clòri.
1 1 2 3

Ti voglio addurre ancora un altro esempio di cotesti versi, parte composti nella prima maniera, e parte nella seconda, perchè ambedue le qualità si soglion da' Poeti mescolare in una medesima canzoncina.

O' = sincèra
1 1 2 3

Pà = storèlla,
1 1 2 3

Quànto = è bèlla
1 2 1 2

Prìma = vèra!
1 2 1 2

Dàlla = Màdre
1 2 1 2

Dègli = Amòri
1 2 1 2

Fù = dipìnto
1 1 2 3

Nè' = suoi fiòri
1 1 2 3

'Il = colòre
1 1 2 3

Dèl = tuo vìso,
1 1 2 3

'Il = candòre
1 1 2 3

Dèl = tuo rìso.
1 1 2 3

Sofr. Nel verso *Quanto è bella* son cinque le sillabe; eppur i piedi non son che quattro, a cagion delle due vocali, che si uniscono insieme Ti ho interrotto con questa mia riflessione per farti vedere, che mi ricordo di ciò, che mi hai detto poc'anzi.

Metr. Ne godo assai. Or dunque seguitiamo. Il verso di cinque piedi, del quale si fa uso frequentemente in canzoncine, ed in ariette, si compone di due versetti, uno di due piedi, ed un altro di tre; e tanto si può mettere in primo luogo quel di tre, come quel di due. Eccone l'esecuzione ne' seguenti versi:

Tùtto = agitàto
1 2 1 2 3

Trèma = il Nocchiero,
1 2 1 2 3

Se il vènto = iràto
1 2 3 1 2

Sìbila = fièro.
1 2 3 1 2

Osserva nell'ultimo verso la parola *sìbila*. Questa voce sdrucciola, se fosse in fine di verso, conterebbe per un versetto di due soli piedi: ma siccome non è posta nel fine, la hai da contare (come ti dissi prima) per un versetto di tanti piedi, quante sono le sue sillabe, senza far conto della diversa situazione dell'accento.

Sofr. Finora la composizion de' versi non mi par che riesca molto difficile. Dopo il verso di cinque piedi, di cui adesso hai parlato, verrà probabilmente quel di sei.

Metr. Il verso di sei piedi si può formare in tre maniere differenti.

La prima maniera è quella di unire insieme tre versetti di due piedi l'uno.

Clòri = gìgli = còglie;
1 2 1 2 1 2

Còglie = vèrdi = fòglie
1 2 1 2 1 2

La seconda maniera è quella di accoppiare due versetti di tre piedi l'uno.

Non pàve = non cède
1 2 3 1 2 3
La nàve = che vède
1 2 3 1 2 3
Dall'ònda = marìna
1 2 3 1 2 3
La spònda = vicìna.
1 2 3 1 2 3

La terza maniera finalmente è quella di formarlo di due versetti, uno di due piedi, e l'altro di quattro, dando il primo luogo a quello che tu vorrai.

Frèschi = venticèlli,
1 2 1 2 3 4
Dalla piànta = elètta
1 2 3 4 1 2
Voi rapìte = i fiòri
1 2 3 4 1 2
Con la liève = alètta.
1 2 3 4 1 2

Sofr. Tutte e tre le maniere sono egualmente belle, nè saprei di certo, qual dover preferire.

Metr. Segue per ordine il verso di sette sillabe, che può dirsi il favorito del Metastasio, avendone egli fatto uso nella maggior parte delle sue ariette. Tre pure son le maniere, nelle quali si può comporre questo verso.

1.a Maniera. Al principio di qualunque verso di sei piedi aggiungerai un mezzo versetto d'una sola sillaba; ed avrai fatto il verso di sette. Eccone la sperienza negli stessi versi riportati poc'anzi.

O = frèschi = venticèlli
1 1 2 1 2 3 4
Vòi = dalla piànta = elètta
1 1 2 3 4 1 2
Sì = voi rapìte = i fiòri
1 1 2 3 4 1 2
Vòi = con la liève = aletta
1 1 2 3 4 1 2

2.ª Maniera. Unirai insieme tre versetti, due di due piedi, ed uno di tre, con quell' ordine, che più ti piacerà. Eccone l'esempio:

Tìrsi = raccòglie = ròse
1. 2 1 2 3 1 2

Tìrsi = ròse = raccòglie
1 2 1 2 1 2 3

Raccòglie = ròse = Tìrsi.
1 2 3 1 2 1 2

3.ª Maniera. Accoppierai in uno due versetti; il primo di tre piedi, ed il secondo di quattro; oppure al contrario, il primo di quattro, ed il secondo di tre. Eccone la mostra:

Vi chièdo, = o miei Pastòri,
1 2 3 1 2 3 4

Un mazzètto = di fiòri.
1 2 3 4 1 2 3

Sofr. Vorrei vedere insieme frammischiate in una sola poesia queste differenti maniere di versi da sette piedi l'uno; giacchè fu tanto caro questo verso al celebre Metastasio.

Metr. Eccoti servita con un leggiadro squarcio di poesia spagnuola del cinquecento, tradotta all'italiano. Stefano Manuele Villègas ne fu l'autore.

Augèlli = che volàte,
1 2 3 1 2 3 4

Aurètte = che soffiàte,
1 2 3 1 2 3 4

Ruscèlli = che corrète,
1 2 3 1 2 3 4

Fiorètti = che crescète,
1 2 3 1 2 3 4

Dìtemi il vèr: = Qual mài
1 2 3 4 1 2 3

Darìa = contènto = a vòi
1 2 1 2 3 1 2

Vedèr = sù i lìdi = eòi
1 2 1 2 3 1 2

L'àlba = in argèntea = vèste,
1 2 1 2 3 1 2

Il Sòle = in àurei = ràì;
1 2 3 1 2 1 2

Se insième = non vedèste
1 2 3 1 2 3 4

Sòvra il nòstro = orizzònte
1 2 3 4 1 2 3

Di mia Lìdia = la frònte?
1 2 3 4 1 2 3

Sofr. Osservo, che in due di questi versi vi son le parole tronche *vèr*, e *vedèr*, nelle quali tu conti la sillaba *èr* per un solo piede, come se non fosse accentata, perchè essa non è posta nel fine del verso, ma nel principio, o nella metà.

Metr. Ho piacere, che ti tenghi a mente queste piccole regole, perchè son molto necessarie per saper misurare i versi.

Sofr. Or parlami, o Metròfilo, del verso di otto piedi.

Metr. Questo si forma nelle maniere seguenti.

1.ª Maniera. Si uniscono insieme due versi di quattro piedi l'uno.

O sincèra = Pastorèlla,
1 2 3 4 1 2 3 4

Quanto è bèlla = Primavèra!
1 2 3 4 1 2 3 4

Dalla Màdre = degli Amòri
1 2 3 4 1 2 3 4

Fu dipìnto = ne' suoi fiòri
1 2 3 4 1 2 3 4

Il colòre = del tuo vìso,
1 2 3 4 1 2 3 4

Il candòre = del tuo rìso.
1 2 3 4 1 2 3 4

2.ª Maniera. Si accoppiano, come ora ti ho detto, due versi di quattro piedi l'uno; ma colla particolarità, che il primo sia sdrucciolo.

Che sìbili = vento fièro:
1 2 3 4 1 2 3 4

Che fùlmini = irato Giòve:
1 2 3 4 1 2 3 4

Non pàlpita = già il Nocchièro
1 2 3 4 1 2 3 4

Non tìmido = il ciglio ei mòve.
1 2 3 4 1 2 3 4

3.ª Maniera. Si congiungono in uno tre versetti, due di tre piedi, ed uno di due, con qualunque ordine, che si vuole.

Clòri = raccòglie = i fiorètti,
1 2 1 2 3 1 2 3

Ne fòrma = vàghi = mazzètti:
1 2 3 1 2 1 2 3

Con èssi = la bèlla = frònte
1 2 3 1 2 3 1 2

Coròna, = e si guàrda = al fonte.
1 2 3 1 2 3 1 2

4.ª Maniera. V'è un altro modo particolare di unire insieme i tre suddetti versetti con un armonìa la più sonora di tutte, e la più adattata per una musica romorosa. Il primo versetto sia di tre piedi con accento, o sillaba tronca nel fine: seguano poi altri due versetti; il primo di tre piedi, e l'altro di due; oppure il primo di due piedi con accento o sillaba tronca nel fine, ed il secondo di tre. Eccone l'esecuzione:

Nel romòr = di orrènda = guèrra,
1 2 3 1 2 3 1 2

Nel fragòr = del màr = che frème,
1 2 3 1 2 1 2 3

Il Guerrièr = non mài = si attèrra,
1 2 3 1 2 1 2 3

Del Nocchièr = il còr = non tème.
1 2 3 1 2 1 2 3

Sofr. Le diverse maniere, con cui possono concorrere i versetti a formare un sol verso, mi confondono alquanto la memoria.

Metr. Se non ti vuoi confondere, o Sofronia, impara da principio a far ogni verso in una

sola maniera, come se altre maniere non vi fossero da poterlo fare. Quando ti sarai ben esercitata nella prima forma di un verso, passa poi ad esercitarti nella seconda, e poi nella terza.

Sofr. Così forse mi sarà più facile lo studio. Segui adunque, o Metròfilo, a parlarmi de' versi più lunghi.

Metr. Del verso di nove piedi le forme più belle son tre.

La prima forma non è che un semplice accoppiamento di tre versetti eguali da tre piedi l'uno.

Non pàve = non cède = la nàve,
1 2 3 1 2 3 1 2 3

Che vède = dall'ònda = marìna
1 2 3 1 2 3 1 2 3

Del pòrto = la spònda = vicìna.
1 2 3 1 2 3 1 2 3

La seconda forma richiede tre versetti, il primo di quattro piedi, il secondo di due, ed il terzo di tre.

Navicèlla = al pòrto = vicìna,
1 2 3 4 1 2 1 2 3

Non pavènta = l'ònda = marìna.
1 2 3 4 1 2 1 2 3

La terza forma è un composto pure di tre versetti, il primo di tre piedi, il secondo di quattro collo sdrucciolo, ed il terzo di soli due.

Per l'ònde = la tìmida = nàve
1 2 3 1 2 3 4 1 2

Del vènto = del tùrbine = pàve.
1 2 3 1 2 3 4 1 2

Sofr. Son tutte belle queste tre forme di versi di nove piedi.

Metr. Del verso di dieci basta saper due sole forme, che son le più armoniche, e le più usate.

La prima forma consiste nella sola unione di due versi uguali, da cinque piedi l'uno.

Tùtto agitàto = trèma il Nocchièro,
1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

Se il vènto iràto = sìbila fièro.
1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

La seconda si eseguisce coll'unione di tre versi, il primo di quattro piedi, e gli altri due di tre piedi l'uno.

Navicèlla = non pàve = non tème,
1 2 3 4 1 2 3 1 2 3

Quando vède = dall'ònda = marìna
1 2 3 4 1 2 3 1 2 3

Della tèrra = la spònda = vicìna.
1 2 3 4 1 2 3 1 2 3

Sofr. Siam già arrivati, o Metròfilo, al verso di undici piedi, che essendo il più lungo, sarà pure, m'immagino, il più difficile di tutti.

Metr. E' certo, che i nostri autori di arte poetica lo rendono difficile assai, perchè con-

fondono la mente degli Scolari colle diversissime situazioni, che si posson dare agli accenti di questo verso. Ma colla mia regola de' versetti, vedrai, che ancor questo ti riesce facile.

Sofr. Or dimmi adunque di quanti versetti si compone il verso di undici piedi.

Metr. Si compone di tre, o quattro, o cinque versetti; ma ora tutti piani; ora piani, e tronchi; ed ora piani, e sdruccioli.

Le forme del verso di undici piedi in versetti piani son tre.

1.ª Forma. Si uniscono insieme tre versetti, uno di tre piedi, e gli altri due di quattro, e quel di tre piedi si può mettere o in principio, o nel mezzo del verso.

Repènte = si funèsta = il ciel serèno.
1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4

Si funèsta = repènte = il ciel serèno.
1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4

2.ª Forma. Si congiungono insieme tre versi in altra maniera. Il primo ha da essere di cinque piedi, in qualunque forma che si voglia, e gli altri due dovranno essere disuguali, uno di quattro piedi, e l'altro di due; o uno di due, e l'altro di quattro.

Voi, che ascoltàte = in rìme spàrse = il suòno.
1 2 3 4 5 1 2 3 4 1 2

Voi, che ascoltàte = il suòno = in rìme spàrse.
1 2 3 4 5 1 2 1 2 3 4

3.ª Forma. La terza forma, benchè amata dal Dante, e da altri antichi Poeti, pur adesso non si usa, che in certe poesie da Marinari, chiamate *Siciliane*. Si uniscono insieme tre versi, il primo di cinque piedi, e gli altri due, da tre piedi l'uno.

Il buon Giacòbbe = che è zòppo = tuttòra
1 2 3 4 5 1 2 3 1 2 3

Dalla gran lòtta = che tànto = l'onòra.
1 2 3 4 5 1 2 3 1 2 3

Eccoti in queste tre sole forme tutte le armoniose maniere, con cui potrai ridurre tre versetti piani a formare un verso di undici sillabe.

Sofr. Ma mi dicesti, che vi si possono ancora frammischiare i versetti sdruccioli, ed i tronchi.

Metr. Vi si frappongono gli sdruccioli per rendere il verso più leggiero, e veloce; e vi si mettono i tronchi per renderlo più lento, e maestoso. Tanto gli uni, come gli altri, si posson collocare o nel principio del verso, o nella metà del medesimo, o pure nel principio insieme, e nella metà.

1.° Lo sdrucciolo, in principio di verso, può stare in un versetto o da tre piedi, o da quattro, o da cinque: ed osserva, che quanti più piedi aggiungerai al primo versetto, tanti ne toglierai al secondo.

Tìtiro = dove còrri = in tànta frètta?
1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4

O Tìtiro = ove còrri = in tànta frètta?
1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4

Dove, o Tìtiro = còrri = in tànta frètta?
1 2 3 4 5 1 2 1 2 3 4

2.° Lo sdrucciolo, a metà di verso, può mettersi in versetto da tre piedi, o in versetto da quattro, aggiungendo o togliendo al primo versetto quel piede, che si toglie, o aggiunge al secondo.

Impetuòso = sibila = aquilòne.
1 2 3 4 5 1 2 3 1 2 3

Furibòndo = già sìbila aquilòne.
1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3

3.° Quando poi gli sdruccioli son due, uno al principio, e l'altro alla metà del verso; o si pongono ambedue in versetti da quattro piedi, o il primo in versetto da cinque, ed il secondo in versetto da tre.

Mio Tìtiro, = mio Tìtiro, = mi aspètta.
1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3

Deh! mio Tìtiro, = Tìtiro, = mi aspètta.
1 2 3 4 5 1 2 3 1 2 3

Queste sono le più leggiadre maniere da poter seminare gli sdruccioli nel verso di undici piedi. Poco più, o meno, lo stesso potrai fare co' versetti tronchi. Non v'è altra differenza, se non che cotesti versetti, richiedendo più lentezza, e più pausa, obbli-

gano a dividere il verso non in sole tre parti, come finora hai veduto, ma spesso ancora in quattro, e talora anche in cinque.

Sofr. Spiegami pure ogni cosa senza risparmio di parole.

Metr. Ti parlo sì a lungo del verso di undici piedi, perchè i Poeti italiani col grande uso, che ne han fatto in ogni genere di poesie, l'han reso il più nobile di tutti, e merita perciò uno studio più particolare. Or il versetto tronco adunque (per ritornare a noi) si può mettere nel principio, e nella metà del verso, nelle maniere seguenti.

1.° Potrai mettere a principio di verso un versetto tronco di due piedi, e ne potrai mettere anche due.

Timòr = in quèsto pètto = non albèrga.
1 2 1 2 3 4 5 1 2 3 4

Timòr = timòr = non èntra = nel mio pètto.
1 2 1 2 1 2 3 1 2 3 4

2.° Potrai mettere a principio di verso un versetto tronco di tre piedi; ed anche due versetti da tre piedi l'uno.

Il timòr = nel mio pètto = non albèrga.
1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4

Il timòr = il timòr = non mi èntra = in pètto.
1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2

3.° Si può mettere a principio di verso un versetto tronco di quattro piedi, anzi una coppia pure di cotali versetti.

Vile timòr = non èntra = nel mio pètto.
1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4

Vile timòr = non mi entrerà = nel petto.
1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3

4.° A metà di verso potrai mettere pure qualunque versetto tronco, o di due, o di tre, o di quattro piedi: anzi ne potrai mettere in fila ancor due, ed anche tre, ed anche quattro, purchè non siano che di due piedi ciascheduno.

Non albèrga = timòr = nel petto mìo.
1 2 3 4 1 2 1 2 3 4 5

Non èntra = vil timòr = nel petto mìo.
1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 5

Nel petto mìo = vile timòr = non èntra.
1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3

Nel mio pètto = timòr = timòr = non èntra.
1 2 3 4 1 2 1 2 1 2 3

Còme! = timòr = in mè = vedèr = vorrèsti?
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3

Timòr = timòr = in mè = nessùn = mai vìde.
1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3

Sofr. Son molto armoniose tutte queste maniere, che mi hai accennate, da poter combinare i versi da undici piedi. Ma ve ne saranno forse delle altre.

Metr. Ve ne sono certo; ma son mancanti di armonìa: e perciò non importa il saperle, essendo piuttosto da schivarsi.

Sofr. E' finito adunque il discorso de' versi.

Metr. Non è ancora ben finito; perchè una volta si usavano da' Provenzali, e dagl' Italiani ancora, certi versi da dodici piedi; ed ora sono in gran moda i versi da quattordici, a' quali si dà il nome di *Martelliani*, non perchè gli abbia inventati, ma perchè gli ha introdotti in Italia il Bolognese Martelli. Ma di queste due qualità di versi poco v'è da dire, perchè il verso da dodici piedi non è che un composto di due versi da sei; ed il verso martelliano neppure un vero composto può chiamarsi, non consistendo in altro che nella materialità di scrivere in una sola riga due versi da sette.

Sofr. Mi pare, che lo stesso possa dirsi di tutti gli altri versi composti; giacchè tu medesimo più volte, per farmi vedere un verso composto, non altro hai fatto che unire de' versetti semplici in una sola riga.

Metr. Ma io ti ho detto, che il versetto tronco a metà del verso composto non conta per due piedi, come nel fin del verso, ma per un piede solo; ed il versetto sdrucciolo similmente non conta per due piedi, come nel fine del verso, ma per tre piedi. Or nel verso martelliano non è cosi. Al fine del primo versetto di sette piedi si considera finito un verso: e per conseguenza tanto alla sillaba tronca, benchè una sola, quanto

alle sillabe sdrucciole, benchè sieno tre, o quattro, si dà sempre il valore di due piedi giusti: e per la stessa ragione, se il primo verso da sette finisce per vocale, ed il secondo comincia da un' altra vocale, non si uniscono queste vocali a formar un sol piede. Eccone gli esempj:

Verso martelliano con parola piana in mezzo.

Deh! biànchi e ròssi fiòri=cogliète,o mièi Pastòri.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Verso martelliano con parola tronca nel mezzo.

Deh! biànchi e ròssi fiòr=cogliète, o mièi Pastòri.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Verso martelliano, collo sdrucciolo in mezzo.

Deh! ròssi fiòri e càndidi=cogliète, o mièi Pastòri.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Verso martelliano con vocale in mezzo.

Deh! ròssi e biànchi fiòri=unìte, o mièi Pastòri.
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

Sofr. Adesso capisco la differenza, che v'è tra il verso martelliano, e gli altri versi composti. Il martelliano, benchè sia in una riga sola, conta per due versi; e qualunque altro verso composto conta per un verso solo.

Metr. Così appunto. Or voglio, che mi ripeti tutte le principali cose, che ti ho dette intorno all'armonìa intrinseca del verso.

Sofr. E' difficile, che io sappia ridirti tutto; ma pur mi ci proverò. L'armonìa del verso dipende da due cose: dal *numero de' piedi*, e dalla *disposizione degli accenti*. I piedi in ogni verso son tanti, quante sono le sue sillabe, fuorchè in tre casi: nel caso di parola tronca: nel caso di parola sdrucciola: e nel caso di accoppiamento di vocali. Nella parola tronca, la sillaba ultima, che è sempre accentata, conta nel fin del verso per due piedi. Nella parola sdrucciola, tutte le sue sillabe regolate da un solo accento, che ordinariamente son tre, e talora ancor quattro, ed anche cinque, contano pur esse nel fin del verso per due soli piedi. Sull'accoppiamento poi delle vocali le principali regole son queste. 1.ª regola. Quando una parola finisce per lettere vocali, e la seguente principia pure per vocali, si uniscono tutte queste lettere a formare un piede solo; qualora per altro le vocali non siano più di tre, o non abbia una di esse un accento forte, che richieda fermata, e separazione. 2.ª regola. Quando una parola finisce con due, o tre vocali, la penultima delle quali abbia l'accento, come *mìo*, *mièi*, e *melodìa*; queste vocali contano per un solo piede nel principio, e nella metà del verso; ma nel fine del verso contano per due piedi. 3.ª re-

gola. Le vocali, che si trovano unite nel principio, o nel mezzo d'una parola, se l'accento cade sulla prima di esse, come in *càusa*, e *distràere*, formano sempre un solo piede: se cade poi l'accento sulla seconda vocale, come in *ragiòne*, e *beàto*; ora formano un piede solo, ed ora ne formano due, secondo le diverse combinazioni, delle quali mi parlasti lungamente. Dopo queste regole, che servono a misurare i piedi, mi hai detto, che i versi si posson dividere in due classi; in *semplici*, ed in *composti*, e che saputa la distribuzione degli accenti ne' versi semplici, si fanno facilmente i composti, senza richiedersi verun'altra riflessione sopra i loro accenti. I versi semplici son due soli, uno di due piedi coll'accento sul primo piede; e l'altro di tre coll' accento sul piede secondo. Congiungendo insieme varj di questi versetti ora in una maniera, ora in un'altra, si formano tutti gli altri versi di quattro, di cinque, di sei, di sette, di otto, di nove, di dieci, di undici, di dodici, ed anche di quattordici piedi; con la sola differenza, che quest'ultimo verso di quattordici non si conta per un solo verso, ma per due versi da sette piedi l'uno; e perciò nel fine del primo verso da sette piedi si han da osservare le stesse regole, che in qualunque altro finale di verso.

Metr. Vedo che hai compreso molto bene tutto ciò, che ti ho detto intorno all'armonìa intrinseca del verso. In altra conferenza ti parlerò dell'armonìa estrinseca.

DIALOGO IV.

Armonìa, e costruzione della rima.

Sofr. Mi consolo, Metròfilo, di rivederti. Nell'ultima conferenza mi lasciasti con grande curiosità, perchè dopo di avermi spiegata lungamente tutta l'armonìa intrinseca del verso, mi dicesti, che ti rimaneva ancora a parlare d'un' altra armonìa, chiamata estrinseca, la quale io non so che cosa sia.

Metr. Avrai osservato, Sofrònia, molte volte, che un cavallo generoso, per quanto sia bello in sè medesimo, pur comparisce agli occhi nostri più vago assai, e più gentile, quando è nobilmente bardato. Quella bellezza, che ha ogni cavallo per sè medesimo a cagion di tutte le sue parti ben proporzionate e disposte, si chiama bellezza naturale ed intrinseca, perchè è propria della sua natura, e dell'interna sua costituzione; nè egli può far a meno di non averla, do-

vunque vada, e qualunque cosa egli faccia. La bellezza al contrario, che gli proviene dalla bardatura e dagli ornamenti, si chiama bellezza estrinseca ed accidentale, perchè non nasce da lui medesimo, ma da cagione estrinseca; ed è un accidente, o casualità, che egli l'abbia, o non l'abbia. Così appunto succede nel verso. Quella sua bella armonìa, che gli proviene dal numero delle sillabe, e dalla disposizione degli accenti, è un'armonìa naturale ed intrinseca, senza la quale il verso non sarebbe più verso, perchè lascerebbe di avere ciò che è proprio della sua natura, e della sua interna costituzione. Ma, oltre di questa armonìa propriamente sua, è capace di averne un' altra, che può dirsi estrinseca ed accidentale, perchè gli proviene da un esteriore e casuale ornamento, chiamato *Rima*, senza il quale può stare, come può stare il cavallo senza la bardatura.

Sofr. Il paragone è bellissimo; ma io non posso comprenderlo perfettamente, se prima non sento da te, che cosa sia cotesta Rima, la quale aggiunge al verso una nuova armonìa.

Metr. Si chiama *Rima* la consonanza finale di due versi.

Sofr. Se non mi dici di più, io rimango ancora all'oscuro.

Metr. Due versi, che finiscono colle stesse lettere, hanno un suono comune nel suo finire. Se un verso finisce per esempio colla parola *amore*, ed un altro colla parola *dolore*, è certo che finirebbero ambedue colle tre lettere *ore*. Ecco ciò che io chiamai consonanza finale di due versi.

Sofr. Comincio adesso a capire l'armonìa della rima: ma non credo di saperne quanto basta, perchè non so, se cotesta consonanza finale di due versi abbia sempre da essere di tre lettere, o possa essere più lunga, o più corta.

Metr. Può essere di molte lettere, e può anche essere di una sola.

Sofr. E come farò a sapere in ogni particolar occasione, qual sia la giusta misura della rima, o della consonanza finale?

Metr. Eccoti una regola, colla quale non potrai sbagliare. *La rima, o la consonanza, dée cominciare dall'ultimo accento del verso.* In conseguenza, ne' versi tronchi, ne' quali l'ultimo accento cade sopra una sola sillaba, basterà che consuonino insieme le lettere d'una sillaba sola. Ne' versi piani, ne' quali l'ultimo accento abbraccia due sillabe, tutte le lettere di quelle due sillabe, cominciando dalla lettera accentata, dovranno insieme consonare. Ne' versi sdruccioli, ne'

quali le sillabe regolate dall'ultimo accento son tre, o quattro, e talora anche cinque, dovranno consonare insieme tutte le lettere comprese in quelle tali sillabe.

Sofr. Se me lo spiegherai con esempj, ti capirò molto meglio.

Metr. 1.° *Esempio*.

Un fiore solo il mio giardin mi diè.

L'ultima vocale accentata in questo verso è la lettera E, dopo la quale non v'è più verun'altra lettera. Dunque per far un altro verso, che rimi, o consuoni con questo, non altro vi vuole, se non che finisca in E. Ecco la coppia rimata:

Un fiore solo il mio giardin mi diè;
Ed io lo colsi, o Titiro, per te.

2.° *Esempio*.

Il mio giardin mi diede un solo fiòr.

L'ultimo accento di questo verso cade sulla vocale O, e dopo di essa v'è una R, e nulla di più. Dunque, perchè un altro verso rimi con questo, dovrà finire colle due lettere OR nella seguente maniera:

Il mio giardin mi diede un solo fiòr;
Ed io per te lo colsi, o mio Signòr.

3.° *Esempio*.

Un solo fior mi diede il giardin mìo.

L'ultimo accento di questo verso cade sull'I, dopo la qual vocale v'è un'altra vocale O. Dunque in IO avrà da finire qualunque verso, che abbia da rimar con questo. Eccone l'esecuzione:

Un solo fior mi diede il giardin mìo:
Tu no'l volesti, e l'ho lanciato al rìo.

4.° *Esempio*.

Un solo fior mi diede il mio giardìno.

Le tre lettere INO son tutte regolate dall'accento, che cade sulla vocale I. Dunque un altro verso, che abbia da rimar con questo, dovrà terminare in INO nella seguente forma:

Un solo fior mi diede il mio giardìno;
Ed io per te lo colsi, o bel bambìno.

5.° *Esempio*.

Dal mio giardino un fior volea Sulpìzio.

IZIO son quattro lettere, che si proferiscon tutte con un accento solo. Dunque in IZIO dovrà finir un altro verso, se si vuole che faccia rima con questo. Ecco i due versi rimati:

Dal mio giardino un fior volea Sulpìzio:
Ed io per te lo colsi, o mio Maurìzio.

6.° *Esempio*.

Il mio giardin mi diede un fior pregèvole.

In questo verso sotto un accento solo si proferiscono le cinque lettere EVOLE. Dunque un altro verso, che abbia da consonare con questo, ha d'avere in fine tutte quelle lettere; come si vede nella seguente coppia:

Il mio giardin mi diede un fior pregèvole;
Ed io te 'l diedi, o Titiro amorèvole.

Dovresti aver capita con tutti questi esempj la natura, e la formazione delle rime che possono occorrere in qualsisia verso, o tronco, o piano, o sdrucciolo.

Sofr L'ho capita certo; anzi mi sembra oramai una cosa facile; e vedo ancora, che cotesta consonanza finale forma un' armonìa molto piacevole all'orecchio.

Metr. Ma due riflessioni ancora hai da fare, acciocchè le tue rime non sieno false, come talora succede in alcune poesìe di persone anche dotte. La prima riflessione ha da cadere sulla qualità delle lettere vocali; e la seconda sulla qualità e sul numero delle consonanti.

Sofr. Ti ascolto con attenzione, e con piacere.

Metr. Hai da sapere adunque, che le due vocali O ed E, si proferiscono alle volte colla bocca più stretta, ed altre volte colla bocca più larga, dalla qual diversa pronunzia son derivati i nomi grammaticali di

E *larga*, e di E *stretta*; di O *larga*, e di O *stretta*. Così, per addurne un qualche esempio, le parole *Pelo*, e *Gelo*, finiscono colle stesse lettere; e colle stesse ancora le parole *Giorno*, e *Scorno*: eppure si fa differenza nel profferirle, perchè *Pelo* si pronunzia con E stretta, e *Gelo* con E larga; e con O stretta similmente si proferisce *Giorno*, e con O larga *Scorno*. Volendo procedere con rigore, le parole di vocale stretta, come *Pelo*, e *Giorno*, non dovrebbero farsi rimare colle parole di vocale larga, come *Gelo*, e *Scorno*; perchè realmente il suono delle prime è diverso dal suono delle seconde; e da due suoni diversi non può nascere una perfetta consonanza, e conseguentemente neppure una perfetta rima. E' vero per altro, che questa diversità di suoni, proveniente dalla diversa pronunzia d'una stessa vocale, è tanto poco sensibile all'orecchio, che neppur tutti gl' Italiani la distinguono, ma solamente i Toscani, ed altre poche persone colte, le quali hanno acquistato collo studio il conoscimento perfetto del buon linguaggio italiano. Essendo sì poco sensibile, e sì poco insieme conosciuta questa differenza di suoni, si è introdotto generalmente l'abuso di far rimare le vocali strette colle larghe, e le larghe colle strette, in maniera che non

più attendono a questa dissonanza neppur gli Autori più classici.

Sofr. Ho ben piacere, che non vi si attenda, perchè io certo non saprei distinguere queste dilicatezze della lingua toscana.

Metr. Ma bisogna ben attendere alla diversa qualità, ed al diverso numero delle lettere consonanti, che son differenze da alcuni non osservate con insopportabile trascuratezza. Tre dissonanze si commettono in questo genere.

La prima dissonanza è cagionata dal confondere, che fan taluni, la lettera consonante V colla lettera B. Per trovar per esempio la rima di *Chiàvica*, scrivono *Aràvica* in vece di *Aràbica*; per facilitar la rima di *Paràbola*, dicon *Tàbola* in vece di *Tàvola*. Queste sono licenze da non doversi assolutamente comportare in una poesia.

La seconda dissonanza proviene dal non far la distinzione, che dée farsi tra la Z aspera, e la Z dolce. V'è differenza grandissima di pronunzia nelle parole *Razzo*, e *Pazzo*; e così ancora nelle voci *Mezzo*, e *Vezzo*. Il pretendere di far rimare insieme i *Pazzi* con i *Razzi*, ed i *Vezzi* con i *Mezzi*, è lo stesso che dare una testimonianza evidente di troppo cattivo orecchio.

La terza dissonanza, la quale è molto comune, nasce dall'ignoranza di certe perso-

ne, che non sanno dove la lettera consonante sia da raddoppiarsi, e dove no. Così vedrai taluni, che fan rimare il *Poggio* coll' *Orologgio*, ed il *Fregio* col *Cortegio*; non dovendosi scrivere *Orologgio* con due G, ma *Orologio* con una; nè *Cortegio* con una sola G, ma *Corteggio* con due.

Sofr. Queste pure son minuzie, nelle quali lo sbagliare è troppo facile.

Metr. Ma sono sbagli troppo grossolani, che che in ogni maniera debbono evitarsi.

Sofr. Se tu per altro non mi darai qualche regola, sarà difficile che io possa sfuggirli.

Metr. La vera regola è lo studio della lingua italiana, perchè chi non sa parlar bene un linguaggio, non è possibile che componga in esso una buona poesia. Ti darò per altro un compenso, che potrà giovarti molto. Provvediti d'un buon Dizionario, e d'un buon Rimario; e quando dubiti sulla pronunzia di qualche parola, cercala in questi libri. Nel Dizionario vedrai, come è scritta, e nel Rimario comprenderai, con quali altre parole potrà far rima.

Sofr. Io ho notizia del Dizionario; ma il Rimario, non so che cosa sia.

Metr. Il Rimario è un Dizionario di Rime. Veramente in questo genere siamo mal provveduti, perchè le opere del Ruscelli, e di al-

tri, delle quali si fa tanto conto, son tutte scarse ed imperfette. Potrebbero fare un gran servigio all'Italia gli Eredi del mio defonto amico il signor Abate Stefano Marcheselli, il quale lasciò manoscritto (benchè non so, se compito del tutto) un eccellente Rimario in cinque tomi, corrispondenti alle cinque lettere vocali, che sono i cinque soli principj di tutte le rime. Il pregio maggiore di questa utilissima Opera è il vedervi confermato l'uso d'ogni particolare rima con frequentissimi esempj di Poeti classici, su i quali avea fatto egli uno studio di grande applicazione, e di molti anni.

Sofr. Molto mi gioverebbe quest'opera, anche per trovare più facilmente le rime, le quali molte volte nel maggior bisogno non si affacceranno forse alla mente.

Metr. E' certo che il Rimario giova assai a questo fine, massimamente per i principianti; giacchè il Poeta poi, quando si è esercitato per lungo tempo nella poesia, non ha più bisogno di cotesti ajuti. Ma v'è ancora un altro mezzo da poter far venire alla mente quelle tali rime, che si desiderano.

Sofr. Non ti rincresca di darmi tutte le regole, che possan agevolarmi in qualche maniera la fatica.

Metr. Ponghiamo il caso, che tu abbi bisogno di trovar le rime della parola *Piatto*. Considera in primo luogo quali sono le lettere, che formano questa rima: vedrai che la formano le quattro lettere *atto*: ed ecco che già hai trovata nella parola *Atto* una rima di *Piatto*. Va poi mettendo davanti alla voce *Atto* tutte le lettere dell'alfabeto, una dopo l'altra, il B, il C, il D, ec.; e vedrai che ti si presenteranno di mano in mano moltissime rime, di quelle che tu cerchi. Il B davanti all'*Atto* non solo ti presenta la parola *Batto*, che è rima di *Piatto*, ma ti fa ancora venir in mente le voci *Abbatto*, e *Combatto*, e forse ancora *Imbratto*, che son tutte rime al tuo proposito. Se passi quindi alla lettera C, ti troverai, è vero, colla voce *Catto*, che nulla significa; ma questa inutile parola ti farà venir in mente l'*Accatto*, ed il *Riscatto*, che pur ti possono servire. Seguita a scorrere in questo modo tutte le lettere dell'Abbicì, e ti verranno davanti agli occhi tante rime di *Piatto*, che forse ne avrai d'avanzo, e non saprai che te ne fare.

Sofr. Questa regoletta mi piace assai, e me la terrò a mente senza dubbio.

Metr. Vorrei che ti tenesti a mente anche le tre avvertenze, che or ti voglio aggiugnere, perchè sono utilissime a render più pia-

cevole all'orecchio l'armonia, che nasce dalla consonanza de' versi.

Sofr. Io per me farò tutto il possibile per non dimenticarmi giammai delle tue lezioni.

Metr. La prima avvertenza si è, che tanto la rima è più preziosa, e lodata, quanto è più difficile a trovarsi. Così per esempio le rime in *are*, in *ante*, in *ato*, come *amare*, *amante*, *amato*, si tengono in poca stima, perchè la lingua italiana n'è abbondantissima. Al contrario le rime in *ido*, in *ice*, in *orno*, in *omba*, come *lido*, *felice*, *scorno*, *tomba*, e così molte altre di mille diverse terminazioni, si stimano di più, perchè son più rare; e tanto più si stimano, quanto più rare sono.

Sof. Ma questo è un voler accrescermi la difficoltà, e la fatica.

Metr. Non te l'accresco già, perchè io non pretendo, che non si possa far uso delle rime facili; anzi sovente si adoprano con gran proprietà e leggiadria, quando principalmente son mescolate con altre meno volgari e comuni. Dico solamente, che le rime facili non si stimano tanto; e perciò son più tollerabili in un componimento lungo, e meno tollerabili in un corto. In somma ne potrai far uso in qualunque occasione; ma coll'avvertenza per altro di non mettere in una intiera composizione, o lunga, o corta che

sia, tutte quante le rime facili, senza frammischiarvene delle più difficili.

Sofr. Con questo genere di moderazione, non è più la legge tanto dura, quanto mi pareva.

Metr. La seconda avvertenza si è, che non si ha da far rimare una parola colla stessa parola, ma con un' altra diversa. Non si permette la ripetizione d'una stessa voce, se non quando si può usare in un senso tutto differente. Così la *fiera* presa per animale, potrà rimare colla *fiera* presa per mercato; e le *botte* in senso di percosse, potranno far rima colla *botte*, in cui si conserva il vino.

Sofr. Mi sembra per altro di aver sentito recitare qualche poesìa, in cui si ripeteva per rima una medesima parola in un medesimo senso.

Metr. Son due i casi, ne' quali ciò si può fare, ed ambedue di poco uso, benchè ce ne abbian dato esempio alcuni celebri poeti, e tra questi il Petrarca, e l'Anguillara.

Il Petrarca compose una certa poesìa, alla quale si dà il nome di *Sestina*, perchè le sei parole, colle quali finiscono i primi sei versi, si ripetono con diverso ordine fino a sei volte, ogni volta in altri sei versi. Io neppur farei menzione di cotesto genere di rima poco piacevole, se non fosse stata u-

sata da quel gran Poeta. Comincia la di lui Sestina nella seguente maniera:

A qualunque animale alberga in terra,
Se non alquanti, che hanno in odio il Sole,
Tempo di travagliare è, quanto è il giorno.
Ma poi che il Cielo accende le sue stelle;
Qual torna a casa, e qual si annida in selva,
Per aver posa almeno insino all'alba:

Ed io, dacchè comincia la bell'alba
A scuoter l'ombra intorno della terra,
Svegliando gli animali in ogni selva;
Non ho mai tregua di sospir col Sole:
Poi, quand'io veggio fiammeggiar le stelle,
Vo lagrimando, e desiando il giorno.

Quando la sera scaccia il chiaro giorno ec.

Su questo stile seguitò il Petrarca, ripetendo per altre quattro volte le stesse parole finali de' primi sei versi. Son tanto più belli cotesti scherzi, quanto più di rado si usano.

Lo scherzo dell'Anguillara è alquanto più piacevole, perchè egli pose le consonanze de' suoi versi più vicine l'una all'altra, e colla vaga confusione di sole quattro parole, in molti diversi modi ripetute, e diversamente situate, fece una pittura, la più adattata che potesse fare, della primitiva confusione del mondo, che era il suo argomento. Egli disse così:

Pria che il ciel fosse, e il mar, la terra, e il foco;
Era il foco, la terra, il cielo, il mare:
Ma il mar rendeva, e il ciel, la terra, e il foco,
Deforme il foco, il ciel, la terra, il mare:
Chè ivi era terra, e cielo, e mare, e foco,
Dov'era cielo, e terra, e foco, e mare.
La terra, il foco, il mar era nel cielo;
Nel mar, nel foco, e nella terra il cielo.

Sofr. Bellissima è questa confusione dell'Anguillara.

Metr. Ma è una di quelle bellezze, che per la loro stranezza escono fuori dell'ordine naturale. Si possono esporre cotali stravaganze alla luce pubblica, quando propriamente l'opportunità lo richiede; ma fuor di tali occasioni è più lodevole cosa il non farne uso. La stessa moderazione vorrei che osservassi intorno alle *licenze poetiche*, che son l'oggetto della terza avvertenza, che poc'anzi ti accennai.

Sofr. Io per altro non so che cosa siano coteste poetiche licenze.

Metr. Son certe stroppiature di parole, delle quali fanno uso i Poeti o per aggiustare la misura del verso, quando si accorgono che avanza, o che manca loro qualche sillaba; o per facilitare la rima, quando riesce loro difficile il ritrovarla. Così allungano un verso con gran facilità, scrivendo per esempio *similemente*, in vece di *similmente*; e con e-

gual facilità lo accorciano, dicendo *me'* in vece di *meglio*. Colla stessa franchezza, per facilitar la rima di *erò*e, dicono *dirò*e in vece di *dirò*; e scrivono *memòra* per *memoria*, e *semo* per *siamo*, onde far rimare queste parole colle voci *Signora*, e *diremo*. A queste tali stroppiature soglion dar i Poeti per proprio decoro il leggiadro nome di *licenze poetiche*. Ma il fatto si è, che son vere mostruosità, da non usarsi da te, se non con somma moderazione, e dietro l'esempio de' più accreditati Poeti.

Sofr. Pur sarebbe bene, che mi dessi un'idea della maniera, con cui si fanno cotali stroppiature, e dell'occasione, in cui si possono, o non si possono usare.

Metr. Non ti voglio imbrogliar la testa con mille ridicolezze, che ti potrei dire su questo proposito. Ti basti di sapere, che la stroppiatura delle parole alle volte cade sopra gli accenti, ed alle volte sopra le lettere.

Cade la stroppiatura sull'accento, quando questo si toglie dal suo proprio luogo, e si trasferisce in un altro. Così succede, quando si scrive *tenèbra* per *tènebra*, ed *ocedno* per *ocèano*, e *supplìca* per *sùpplica*, e *commedìa* per *commèdia*, e *soddisfàro* per *soddisfarò*, e *nòncie* per *non ci è*.

La stroppiatura poi delle lettere si fa in quattro maniere, o ponendone di più, o mettendone di meno, o trasferendone la situazione, o scrivendone una per un' altra. Ne pone di più, chi dice *uscìo*, e *cadèo*, per *uscì*, e *cadè*; *diroè*, e *morroè*, per *dirò*, e *morrò*; *sùso*, e *giùso*, per *sù*, e *giù*; *die*, *piùe*, *meve*, per *dì*, *più*, *me*. Ne pone di meno, chi scrive *po*, e *ve*, in vece di *dopo*, e *dove*; *dificio*, *stremo*, *sfare*, in luogo di *edificio*, *estremo*, *disfare*; *disnore*, *furno*, *rompre*, per *disonore*, *furono*, *rompere*; *ve'*, *mo*, *me'*, in vece di *vedi*, *modo*, *meglio*. Si trasferisce la situazione delle lettere, quando si dice *piagno* per *piango*, *ugni* per *ungi*, *pogna* per *ponga*, *drento* per *dentro*, *drieto* per *dietro*. Si pone finalmente una lettera per un' altra, qualora si scrive *ame* in vece di *ami*, *semo* in vece di *siamo*, *avìa* in luogo di *avèa*, *avièno* per *aveano*, *andiémo* per *andiàmo*, *vederte*, e *mostrarse*, per *vederti*, e *mostrarsi*; e così ancora *spene*, *vase*, *feruta* ec., in vece di *speme*, *vaso*, e *ferita*.

Sofr. Capisco adesso benissimo, in che consistono le licenze poetiche; ma vorrei anche sapere, in quali occasioni potrò farne uso, perchè mi pare, che qualche volta potran giovarmi assai, non tanto per la misura del verso, quanto per l'accordo della rima.

Metr. Non posso darti su di ciò, che una sola regola, che è quella di osservare ne' libri de' buoni Poeti quali sono le stroppiature più usate, e quali le meno usate. Troverai, che il dire per esempio *cadèo* in vece di *cadè*, *oceàno* per *ocèano*, *avìa* per *avèa*, *scevro* in vece di *scèvero*, *spene* in luogo di *speme*, son licenze triviali, e comunissime: e di queste tu potrai far uso senza timore di esserne criticata. Vedrai al contrario, che più di rado si è detto *me'* in vece di *meglio*, e *rompre* in vece di *rompere*, e *amiàno* in luogo di *amiamo*: e tu vedendone l'uso sì poco frequente, dovrai star lontana dall'imitarlo.

Sofr. Se non è la difficoltà della rima, che mi obblighi qualche volta a stroppiar le parole, io certo procurerò di dirle come van dette.

Metr La rima, di cui ti ho parlato finora, o Sofronia, si chiama propriamente *rima consonante*, perchè essa fa (come hai veduto) che due, o più versi, abbiano tutti *uno stesso suono finale*, e per conseguenza l'uno coll'altro *consuonino*. V'è un altro genere di rima, chiamata *assonante*, la quale quantunque sia armoniosa, pur è meno perfetta; perchè i versi, che hanno cotesta rima, non finiscono *con uno stesso suono*, ma bensì *con due suoni simili*.

Sofr. Non ho veruna idea di questa somiglianza di suoni.

Metr. Adesso te la spiegherò in maniera da fartela capire. La rima, chiamata *consonante*, obbliga (come già ti dissi) a finire una parola con tutte le lettere, colle quali finisce un'altra, cominciando dall'ultimo accento. Così la voce *Amore* potrà rimare con *Signore*, con *dolore*, con *protettore*; perchè queste quattro parole, cominciando dalla vocale O, dove sta l'accento, finiscono tutte colle stesse lettere e consonanti, e vocali, senza variarsene una sola. Nella rima, chiamata *assonante*, non succede così. Essa è meno rigorosa, e meno difficile ancora: disprezza tutte le lettere consonanti, e cerca l'uniformità nelle sole lettere vocali. Così la voce *Amòre*, che è la stessa che prima nominai, potrà rimare con *viole*, con *notte*, con *ottone*; perchè queste quattro parole, principiando dall'O, dove sta l'accento, finiscono tutte colle stesse lettere vocali, benchè le consonanti siano sempre diverse. Fatta questa distinzione tra le prime rime, e le seconde, tu capisci senza dubbio da te medesima, che le parole *Amore*, *Signore*, *dolore*, *protettore*, finiscono tutte *con uno stesso suono*; ed al contrario le parole *Amore*, *viole*, *notte*, *ottone*, non finiscono già *con uno stesso suono*, ma bensì *con suoni simili*.

Sofr. Ma io per altro non mi ricordo di aver letta veruna poesìa con questa sorta di rime.

Metr. E' certo, che in Italia la rima assonante è generalmente disprezzata, e solo se ne vede qualche uso in alcune poesìe di rancida antichità, ed in certi moderni Ritornelli del basso popolo ignorante, come è quello che si canta per le strade di Roma:

Fior di limone:
Sei bella in faccia sì, ma brutta in core.

Malgrado per altro questo disprezzo generale, con cui si guarda adesso in Italia la rima assonante, pur è certissimo, che altre Nazioni colte la adoprano con buon esito, formando con essa un terzo genere di poesia, che è meno armonica della rimata, ma più armoniosa della sciolta. Gli Spagnuoli ne fanno uso non solo in canzoncine, ed ariette, ma ancora in commedie, continuando tutto il componimento, per quanto sia lungo, colla stessa rima, con cui si è principiato. Voglio farti sentire l'armonìa della continuata rima assonante nella traduzione italiana d'una piccola poesia spagnuola del cinquecento.

Sofr. Mi farai cosa gratissima. Forse così il mio orecchio prenderà gusto ad una specie di poesia, poco conosciuta in Italia.

Metr. La composizione originale è di Don Francesco Borgia d'Aragona, figlio di un figlio di San Francesco Borgia. Il suo argomento è una lode della vita villereccia, e solitaria; ed i versi, co' quali è scritta, son quelli da quattordici sillabe, che chiamansi adesso in Italia *Martelliani*. Eccone la traduzione fedele:

O tu, che in questo monte, fra i silvestri lentischi,
Senza cure amorose, a te soltanto vivi;
Godi pur de' tuoi giorni piacevoli e tranquilli,
Che più ti pajon brevi, quanto più son felici.
A te non dan timore i susurranti rivi;
Di te non hanno invidia i canori augellini.
Non conosci innocente i perfidi, e maligni;
Ma felice altrettanto non dei neppur soffrirli.
Oh come guardi lieto quei raggi mattutini,
Che l'altrui colpa guarda con timorosi cigli!
Non anche sciuga il Sole i rugiadosi timi,
Che già li rode il dente de' tuoi capretti arditi.
Mentre lo stuol degli alberi, par che amoroso miri
L'immago de' suoi lacci ne' fonti cristallini,
Ti fan gli augei dai rami, e i figli lor dai nidi
Sentir d'amor gorgheggi, sentir di duol sospiri:
Par che la terra ti ami, che il Cielo ti lusinghi,
Che il Sol ti cerchi al verno, e l'ombra ai caldi estivi.
Ahi! sono schiavi i Regi, sono infelici i ricchi:
Tu sol lontan da cure, sol con ragion tu ridi.
Tanto sarai felice, quanto ciascun ti obblii,
Quanto l'invidia meno ti cerchi, o ti ravvisi.
Se i beni tuoi son pochi, son tuoi senza perigli;
Chè quei, che nulla spera, non ebbe mai nemici.

Sofr. Oh quanto è leggiadra mai, ed armoniosa questa composizione del Borgia!

Metr. Tutti i versi finiscono con un doppio *i*, eppur l'orecchio non si stanca mai d'una sì continua monotonia, o simiglianza di suoni; anzi la sente volentieri.

Sofr. Mi sembra, Metròfilo, che si potrebbe pur comporre in questa maniera con rime consonanti, nel qual caso riuscirebbe forse l'armonìa tanto più piacevole, quanto la rima consonante è più perfetta, ed armonica dell'assonante.

Metr. Non è così, Sofronia. Una lunga poesia con una stessa rima consonante continuamente ripetuta, nè potrebbe facilmente farsi, nè riuscirebbe grata. Non potrebbe farsi facilmente, perchè le parole italiane, con una stessa terminazione di lettere, non sempre abbondano, anzi molte volte scarseggiano assai. Non riuscirebbe poi troppo grata, perchè l'orecchio si stancherebbe di sentire sempre la stessa percussione, o battuta, per venti, per cinquanta, per cento volte di seguito. La rima assonante al contrario ferisce con suoni, che son simili, ma non mai gli stessi, anzi sempre diversi. Li rende simili, e perciò in qualche maniera armoniosi, l'uniformità delle vocali; ma li rende allo stesso tempo dissimili, e perciò meno

fastidiosi, la diversità delle lettere consonanti.

Sofr. In somma, o Metròfilo, son tre le qualità de' versi, de' quali mi hai parlato; verso senza rima, verso con rima assonante, e verso con rima consonante. Il primo mi pare il più facile di tutti, perchè non v'è in esso la fatica di andar cercando le consonanze finali. Il secondo ha qualche maggior difficoltà, perchè richiede l'ornato delle rime assonanti. Il terzo poi è tanto più difficile, quanto è più faticosa la rima perfetta, che l'imperfetta.

Metr. Eppure, a considerar bene le cose, non è così, ma tutto all'opposto.

Sofr. Avrò piacere di sentirne la ragione, alla quale io non giungo col mio poco talento.

Metr. E' certo, che la rima consonante è tanto più difficile che l'assonante, quanto è maggior fatica il trovar molte parole di una perfetta consonanza finale, che il trovarle d'una consonanza imperfetta, consistente nell'accordo delle sole lettere vocali. Ma nondimeno vuolsi osservare, che in una poesia di rime consonanti non se ne mettono più di due, o tre, o quattro compagne, perchè si va sempre successivamente variandole: ed al contrario in una poesia di rime assonanti, per quanto sia lunga, bisogna sempre

conservare la stessa rima dal principio sino al fine; la qual cosa ognun vede quanto sia difficile e faticosa.

Sofr. Hai molta ragione, o Metròfilo, a credere che vi sia maggior difficoltà in una poesia d'una sola rima perpetuamente continuata, che in un componimento di molte rime diversamente variate; per quanto la rima di quella prima poesia, a paragon delle rime della seconda, sia per sua natura e meno perfetta, e più facile.

Metr. Siccome la poesia di rime assonanti, per la ragione che t'ho accennata, è più difficile a farsi che quella di rime consonanti; così ancora può dirsi in qualche buon senso, che sia più difficile il far una composizione poetica senza rime, che il farla con versi rimati.

Sofr. Ne sentirò volentieri il perchè.

Metr. Hai da riflettere, Sofrònia; che chi sente una poesia rimata si lascia facilmente trasportare dal diletto sensibile della rima, e per conseguenza non riflette tanto sulla perfezione, o imperfezione intrinseca del componimento poetico: ma al contrario chi sente una poesia in versi sciolti (che così si chiama quando non ha rime) non è occupato da quel piacere più forte; e per conseguenza, se vi son difetti nella composi-

zione, più facilmente gli scuopre. Per questo motivo chi compone in versi sciolti dée fare uno studio maggiore non solo sull' armonìa intrinseca del verso, ma ancora sulla nobiltà de' pensieri, e sulla maggior proprietà delle parole e dell' espressioni, per compensare in questa maniera la mancanza dell'armonìa estrinseca, proveniente dalla rima. Ecco in che consiste la maggior difficoltà de' versi sciolti a paragon de' rimati.

Sofr. Or dunque poichè già capisco abbastanza, per quanto mi pare, le tre differenti armonìe, delle quali è capace il verso, armonìa senza rima, armonìa con rima consonante, ed armonìa con rima assonante; sarebbe già ora che mi dicessi in qual maniera si formano con questi differenti versi le poesie, ed in quali occasioni ho da far uso d'una qualità di versi, piuttosto che d'un'altra.

Metr. Mi riservo a parlarti di ciò in altro tempo: ma non voglio intanto partire, se non dopo di aver sentito ripetere dalla tua bocca tutto ciò, che ti ho detto nella conferenza d'oggi.

Sofr. Ecco, Metròfilo, ciò che ho potuto capire. Son due le differenti armonìe, delle quali è capace il verso; armonìa intrinseca, o naturale, ed armonìa estrinseca, o accidentale. La prima, che è quella che dipen-

de dal numero de' piedi, e dalla distribuzione degli accenti, nella maniera che mi spiegasti nel Dialogo antecedente, è un' armonìa necessaria a tutti i versi, ed è l'unica, e la propria del verso sciolto. La seconda armonìa, che è l'estrinseca, ed è propria del solo verso rimato, consiste tutta nella consonanza finale delle lettere. Questa consonanza, o rima, dée cominciare sempre dalla lettera vocale, su di cui si riposa l'ultimo accento, e continuare dipoi per tutte le altre lettere sino al fine del verso. Se l'accento cade sull'ultima sillaba, la consonanza si ristringe ad una sillaba sola; ed il verso si chiama *tronco*. Se cade sulla penultima, la consonanza comprende due sillabe; ed il verso si chiama *piano*. Se l'accento ferisce o la sillaba antepenultima, o l'antecedente all'antepenultima, allora la consonanza si stende per tre sillabe, o per quattro; ed il verso si chiama *sdrucciolo*, o *sdrucciolissimo*. Per la perfezione poi sì del verso, che della rima, mi hai date le seguenti avvertenze. La prima si è, che non vuolsi confondere la V consonante colla B, nè la Z aspera colla Z dolce, nè la lettera consonante doppia colla semplice; e che sarebbe pure ben fatto il non far rimare le vocali di pronunzia stretta colle vocali di pro-

nunzia larga, benchè di questa dissonanza non si soglia far conto da' Poeti. In secondo luogo mi facesti comprendere, quali sono le rime più stimate, e quali le più triviali; e come si possa fare un lodato uso ancor di queste seconde, mescolandole per altro con quelle prime. La terza avvertenza fu intorno alle rime, in cui si ripete la stessa parola: la qual cosa può farsi in qualunque componimento, quando si prende la parola in due diversi significati; e presa ancora in un significato solo, pur è lecito di farlo, ma solo in certe stravaganti poesie di poco uso, delle quali mi adducesti gli esempj. Si raggirò la quarta avvertenza sulle stroppiature, onorate col nome di *licenze poetiche*, delle quali non sono da imitarsi se non quelle, che la generale accettazione ha rese comuni e triviali. Spiegata in questo modo la natura della rima perfetta, me ne hai fatta conoscere un' altra, chiamata *assonante*, la cui armonìa consiste nell'uniformità delle sole lettere vocali. In somma mi hai data una chiara idea delle tre differenti qualità di versi, de' quali si può far uso nella poesia: *poesia di versi sciolti*, la più facile per la sua materiale costruzione, ma la più difficile ancora per la sostenutezza, che richiede: *poesia di versi con rima*

consonante, la più difficile per la maggior perfezione delle sue consonanze finali; ma la più facile allo stesso tempo a cagion della sua medesima vaghezza, che ne ricopre i difetti: *poesia finalmente di versi con rima assonante*, la quale può dirsi in certa maniera la più difficile di tutte, perchè eccede alla poesia sciolta a motivo delle rime, da cui è legata, ed eccede alla poesia consonante a motivo della lunga continuazione, che suol richiedere, d'una stessa rima uniforme.

Metr. Son contentissimo, o Sofronia, de' tuoi progressi, co' quali ti puoi già vantare di essere alla metà del tuo studio. Sai fare ogni sorta di versi, minori, e maggiori, tronchi e piani, sdruccioli e sdrucciolissimi, sciolti e rimati. Or non ti manca che il saperli accoppiare in forma di poesia, che è quello appunto, che ti insegneranno i Dialoghi seguenti.

DIALOGO V.

Armonìa e tessitura d'ogni Componimento Poetico in generale.

Sofr. Molto ho desiderato il tuo ritorno, perchè son già stanca di far versi, senza mai formarne una poesìa.

Metr. Ed io son venuto apposta per toglierti questo fastidio. Ti dissi ne' Dialoghi antecedenti, che ogni componimento poetico ha due differenti armonìe; l'armonìa particolare di ogni suo verso, e l'armonìa generale di tutto il componimento. L'armonìa di ogni verso, considerato da per sè, dipende dal numero delle sue sillabe, e dalla collocazione de' suoi accenti: e l'armonìa generale di tutto il componimento dipende dal numero ed ordine de' suoi versi, e dal numero ed ordine delle sue rime. Di quella prima armonìa particolare già sei informata abbastanza. Oggi sarà il ragionamento nostro sulla seconda armonìa generale: e così dalla com-

posizione del verso passerai, secondo il tuo desiderio, alla composizione della poesia.

Sofr. Procura, o Metròfilo, di parlarmi colla maggior chiarezza possibile, come richiede la mia debole capacità.

Metr. Non ti sgomentare, o Sofronia, che già le cose più difficili son passate. La poesia (come già ti accennai un'altra volta) si può dividere in due classi; in poesia *sciolta*, e poesia *rimata*. Prima dirò alcune poche cose sulla poesia sciolta, e poi ti ragionerò della rimata, che richiede più lungo discorso, perchè è capace di un gran numero di combinazioni diverse.

Sofr. Mi ricordo di aver sentito da te, che la poesia sciolta è quella, che non ha la legatura delle rime; e che in certa maniera è più difficile il componimento sciolto che il rimato, appunto perchè bisogna compensare con altre perfezioni la mancanza del lecco, e del piacere, che suol dar la rima.

Metr. Godo della tua buona memoria, e ne spero degli ottimi effetti nell'avvenire. La poesìa sciolta si può fare di versi più lunghi, o più corti, ad arbitrio del compositore; ma ordinariamente si forma o tutta di versi da undici piedi, o tutta di versi da sette, oppur vi si frammischiano insieme i versi da sette, e da undici, con quell'or-

dine, o disordine, che più aggrada. Si fa uso di questo genere di poesìa in lettere amichevoli, ed amorose; in prefazioni, e dedicazioni di libri; in relazioni di fatti antichi, o moderni; in satire, ed in pitture poetiche; in ragionamenti teatrali di qualunque genere; ed in tutti quei discorsi musicali, a' quali si dà il nome di *Recitativi*, perchè si cantano con un genere di musica più facile, e recitata quasi ad uso di prosa. In cotali recitativi per altro si usa di finirli qualche volta con due versi rimati, principalmente quando viene in seguito qualche arietta, o qualche altro pezzo di musica vocale, ed instrumentata. Due riflessioni generali son necessarie nel comporre qualunque poesia sciolta. La prima si è, che si procuri di collegare, o concatenare i versi, passando col discorso dall'uno all' altro in maniera che si concludano i sentimenti non sempre nel fine del verso, ma per lo più nella metà; perchè così riesce l'armonìa tanto più varia, quanto è maggiore la varietà de' versetti, ne' quali si fa qualche pausa a cagion del punto, o de' due punti. La seconda riflessione è propria de' recitativi, o de' discorsi in dialogo, ne' quali alle volte un interlocutore finisce il suo discorso a metà d'un verso. In questo caso il seguente

interlocutore ha da cominciare da un'altra metà di verso, composta di più piedi, o di meno, quanti saran necessarj per compire con quell'altra metà un verso intiero. Non ti riporto verun esempio di cotali discorsi in poesia sciolta, perchè ne troverai facilmente de' bellissimi in qualunque delle Opere del Metastasio.

Sofr. Pur avrei piacere di sentirne uno da te, onde veder eseguite da te medesimo quelle stesse regole, che mi hai date.

Metr. Voglio contentarti, o Sofronia. Mi immaginerò di far con te un piccolo Dialogo in verso sciolto su la stessa materia, di cui ora trattiamo.

Metr. Il Metastasio dolce, il Metastasio,
Egli de' versi, da ogni rima sciolti,
E' il Maestro miglior.

Sofr. Ma pur mi sembra,
Ch'ei sia più grato assai
In quei vaghi amenissimi versetti,
Ch'ebber dall'aria il nome,
Perchè a guisa di zeffiri soavi
Corrono a volo per le vie dell'etra
Il core a raddolcir.

Metr. Son vaghe, è vero,
Son tenere, piacevoli, gioconde
Le rime uscite dal sonoro labbro
D'umano rusignuol. Ma oh quanto! oh quanto

Del Poeta è mirabile il valore,
Se con versi, di rima non adorni,
Pur sa comporre un sì gentil concento,
Che all'udito, ed al cor porti contento.

Eccoti eseguite, o Sofronia, in questo piccolo Dialogo tutte le regole, che ti ho date. I versi son la maggior parte da undici piedi; e ve ne son due soli da sette: i sentimenti del discorso, che vi si va facendo, finiscono a metà di verso: quando il primo interlocutore lascia un verso imperfetto, il secondo interlocutore lo compisce: si conclude finalmente il Dialogo con due versi rimati. Mi sembra, Sofronia, che dovresti aver compresa l'armonia de' Recitativi, e di tutte le altre poesie di verso sciolto.

Sofr. Spero che colla stessa chiarezza mi saprai spiegare tutta la tessitura delle poesie rimate.

Metr. Ogni poesia rimata (fuor di certe poche composizioni libere e disordinate, delle quali ti parlerò dipoi) è un composto di varj pezzi simili ed eguali, collocati successivamente un dopo l'altro. Così un Canto dell' Ariosto, per esempio, è composto di cinquanta, o sessanta pezzi, chiamati *Ottave*; i quali pezzi son tutti simili ed eguali; perchè ognuno di essi, dal primo fino all'ultimo, è formato di otto versi, nè più nè

meno, tutti da undici piedi, e tutti disposti collo stesso ordine di rime Una Canzone del Petrarca similmente è una serie di cinque, o sei pezzi, a' quali si dà il nome di *Strofe*; tessute pur esse, dalla prima all' ultima, collo stesso numero ed ordine, sì di rime, che di versi. A cotesti pezzi di poesia si dà il nome generico di *Stanze*, perchè concorrono tutte insieme a formare un solo componimento; come le stanze, o le camere d'una casa concorrono a formare una sola fabbrica. Oggi adunque l'oggetto della nostra conferenza sarà la varietà di cotali Stanze; perchè informata delle parti, di cui si compongono le poesie, intenderai facilmente la costruzione delle poesie intiere, delle quali ti parlerò in appresso.

Sofr. M'immagino che la varietà delle Stanze sarà grandissima, e perciò sommamente difficile a potersi da me comprendere.

Metr. Non è l'affare tanto intrigato come tu pensi. Ti ricordi, Sofronia, di ciò che ti dissi in altro tempo intorno alla divisione de' versi in due sole classi?

Sofr. Me ne ricordo benissimo. Mi dicesti, che vi son *versi semplici*, e *versi composti*. Aggiungesti, che il verso *semplice* è un versetto solo; ed il verso *composto* è un aggregato di varj versetti.

Metr. Or nella stessa maniera hai da considerare le stanze. Vi sono *stanze semplici*, e *stanze composte*. La stanza *semplice* è una stanziola di pochi versi; e la stanza *composta* è un aggregato di varie stanziole.

Sofr. Mi piace assai questa distinzione, perchè così mi pare di poterti intendere con più facilità. Dimmi adunque di quanti versi si può formare ogni stanziola.

Metr. Non dée formarsi nè di meno di due versi, nè di più di quattro.

Sofr. E' necessario, Metròfilo, che io veda i modelli, o gli esempj di coteste diverse stanziole, e del diverso ordine, con cui vi si possono collocare le rime.

Metr. Le stanziole da due versi, i quali han da rimare l'un coll'altro, si fanno ordinariamente di versi lunghi da undici piedi, o da quattordici; ma posson farsi ancora di versi più corti, de' quali il più gradito in cotali piccole stanze è quello da sette piedi. Eccotene gli esempj.

1.ª *Forma in versi da quattordici piedi.*

In queste mie neglette, e troppo rozze rime
Non la mia lingua, amico, ma il core mio si esprime.

2.ª *Forma in versi da undici piedi.*

A te, mio dolce amico, in queste rime
Non la mia lingua, ma il mio cor si esprime.

3.ª *Forma in versi da sette piedi.*

Amico, in queste rime
Il mio core si esprime.

Sofr Se mi recherai sempre degli esempj, come hai fatto adesso; capirò facilmente ogni cosa.

Metr. Te li recherò volentieri: anzi per farti capire con maggior chiarezza quale è il verso, che rima con un altro, ti segnerò sopra una carta con lettere grandi la concordanza delle rime, mettendo la lettera *A* in tutti i versi, che finiscono colla prima rima; la lettera *B* in tutti quelli che finiscono colla seconda; e così in appresso le lettere *C*, *D*, etc.

Sofr. Questo metodo mi sembra il più adattato alla mia debole capacità.

Metr. Or sentimi adunque. La stanziola da tre versi è capace di due diverse configurazioni, potendo avere o tutti i tre versi rimati, o due soli rimati, ed uno no. Te ne farò vedere una per una tutte le diverse forme.

1.ª *Forma in versi da undici piedi, tutti rimati, da potersi pure eseguire con versi di altre misure.*

Per aspri monti col mio gregge amato A
Io venni un giorno a questo verde prato, A
Tutto all' intorno d'olmi coronato. A

2.ª *Forma in versi da undici piedi, due di essi rimati, ed uno no.*

Per aspri monti col mio gregge amato A
Io venni un giorno dalle mie riviere
A questo piano d'olmi coronato. A

3.ª *Forma simile con diverso ordine di rime.*

Io venni un giorno dalle mie riviere
Per aspri monti col mio gregge amato A
A questo piano d'olmi coronato. A

4.ª *Forma simile con diversità nella collocazione delle rime.*

Per aspri monti col mio gregge amato A
A questo piano d'olmi coronato A
Io venni un giorno dalle mie riviere.

5.ª *Forma in versi da otto piedi, da potersi eseguire in qualunque altro genere di versi corti.*

Quando il verno irato viene A
L'augellin le calde arene A
Vola in Africa a cercar.

6.ª *Forma simile con diversità nell'ordine delle rime.*

Quando il verno è per tornar; A
L'augellin le calde arene
Vola in Africa a cercar. A

Sofr. La poesia rimata, per quel che vedo, non richiede la rima in tutti i suoi versi.

Metr. Così è difatti. Non solo nelle stanze piccole, ma ancora nelle lunghe troverai talora de' versi non rimati, come ti farò vedere in appresso con opportuni esempj. Ma ora seguitiamo il nostro discorso. Le forme più comuni e più belle da poter distribuir le rime nelle stanziole da quattro versi, son le seguenti:

1.ª *Forma in versi da undici piedi, tutti rimati, da potersi pure eseguire in versi più corti. Li prendo da un Sonetto del celebre portoghese Luigi Camoens, di cui ebbe grande stima, e fece gran lode il famoso Torquato Tasso.*

E' un foco Amor, che ascoso tien l'ardore; A
E' ferita, che punge, e non si sente; B
E' un piacer, che tien l'alme discontente; B
E' acerbo duol, di cui non si ha dolore. A

2.ª *Forma simile, con diverso ordine di rime.*

E' un foco amor, che ascoso tien l'ardore; A
E' ferita che punge, e non si sente; B
E' acerbo duol, di cui non si ha dolore; A
E' un piacer, che tien l'alme discontente. B

3.ª *Forma in versi da otto piedi, parte rimati, e parte no, da potersi similmente eseguire in qualunque altro genere di versi corti.*

Un dolor, che non tormenta; A
Un piacer, che non contenta; A
Un morir di morte lenta; A
Questo, Amanti, è il vostro amor.

4.ª *Forma simile, con una rima di meno.*

Un penar tra le delizie;
Un dolor, che non tormenta; A
Un piacer, che non contenta; A
Questo, Amanti, è il vostro amor.

5.ª *Forma simile, con diversa collocazione di rime.*

Un dolor, che non tormenta; A
Un penar tra le delizie;
Un piacer, che non contenta; A
Questo, Amanti, è il vostro amor.

6.ª *Forma simile, con diversità nella collocazione delle rime.*

Un dolor, che non tormenta; A
Un piacer, che non contenta; A
Un penar tra le delizie;
Questo, Amanti, è il vostro amor.

Sofr. Troppo è difficile il tenersi a mente una sì gran varietà di forme.

Metr. Non è necessario il tenersele a mente. Basta, che tu le conservi in carta, per poterle guardare ed imitare, quando ti si presenterà l'occasione.

Sofr. Mi fai un gran coraggio, o Metrofilo, a contentarti di sì poco.

Metr. Hai già sentita l'armonìa delle stanziole. Passiamo ora a quelle delle stanze, delle quali la più breve ha d'avere almeno cinque versi, e la più lunga non ne ha d'avere più di venti, non perchè non si possa eccedere questo numero, ma perchè i migliori Poeti non l'han mai ecceduto. Ogni stanza (come già ti dissi) è un composto di varie stanziuole, ciascheduna delle quali sia formata o di quattro versi, o di tre, o di due; e qualche volta, per maggior varietà, se ne fanno ancora d'un verso solo. L'ordine ed il numero di coteste stanziole per lo più è libero, ed arbitrario, come vedrai in appresso dagli esempj. Due sole leggi si han da osservare nella loro distribuzione. La prima si è, che al fine d'ogni stanziola vi sia una qualche fermata, proveniente da un punto, o da due punti, o da punto e virgola. La seconda legge è che si procuri di concatenare insieme la maggior parte delle

stanziole, ripetendo in due di esse una stessa rima: ed osserva che ti dico la maggior parte, non tutte; perchè è lecito, anzi ben fatto ancora, il lasciarne una qualcheduna isolata, le cui rime facciano armonìa da per sè, senza consonare colle rime delle altre. Negli esempj, che ti anderò recando, dividerò le stanziole sulla carta con righe numerate, acciocchè ti sia più facile il comprenderne la distribuzione.

Sofr. Molto lunga per altro dovrà essere la conferenza d'oggi, se vorrai parlarmi distintamente di tutte le qualità di stanze, che si posson fare, cominciando da quelle di cinque versi fino a quelle di venti.

Metr. Spero, che la conferenza, per quanto possa esser lunga, non ti sarà fastidiosa. Cominciamo adunque dalla stanza di cinque versi.

1.ª *Forma di versi misti, da sette piedi, e da undici.*

1. Leggiera nuvoletta A
   Pone talora tutto il Cielo in moto: B

2. Si oscura il giorno in fretta; A
   Soffia il torbido Noto; B
   Si alza la polve, e va per l'aria a nuoto. B

2.ª *Forma simile, con diversità nella collocazione delle rime.*

1. Leggiera nuvoletta A
   Il Cielo pone in moto: B
2. Soffia il torbido Noto; B
   Si oscura il giorno in fretta; A
   Si alza la polve, e va per l'aria a nuoto. B

3.ª *Forma in versi da otto piedi, da potersi pure eseguire in versi di più corta misura.*

1. Improvvisa nuvoletta A
   Pone a un tratto il Cielo in moto: B
2. Si nasconde il Sole in fretta, A
   Furibondo soffia il Noto: B
3. Trema il pallido Nocchier.

4.ª *Forma simile, con diverso ordine di rime.*

1. Improvvisa nuvoletta A
   Fa sparire il Sole in fretta: A
2. Minaccioso il Cielo è in moto, B
   Ed orrendo soffia il Noto: B
3. Trema il pallido Nocchier.

5.ª *Forma simile con diversità nell'ordine delle rime.*

1. Improvvisa nuvoletta A
   Pone a un tratto il Cielo in moto: B
2. Furibondo soffia il Noto, B
   E si cela il giorno in fretta: A
3. Trema il pallido Nocchier.

Osserva in queste stanze la diversa distribuzione delle stanziole, ora di tre versi, ora di due, e talora anche di uno. Osserva, come le stanziuole ordinariamente sono insieme concatenate, rispondendo le rime della seconda alle rime della prima. Osserva, che la quarta forma, dove le stanziole non hanno questa vicendevole corrispondenza, è appunto perciò la meno armoniosa.

Sofr. Colla varietà di versi, che mi fai sentire, si va avvezzando il mio orecchio all'armonìa poetica.

Metr. Seguita pure ad ascoltar la lezione, che insensibilmente diverrai Poetessa. Le stanze da sei versi si scrivono sulla carta in due maniere; ora in forma d'una stanza sola composta di tre stanziole, ed ora in forma di due diverse stanze da tre versi l'una. Te ne farò vedere cogli esempj le diverse tessiture.

1.ª *Forma in una stanza sola, composta di versi da undici piedi, da potersi eseguire anche in versi più corti.*

1. Capre mie care, deh fuggite in fretta A
   Da questo prato, e da me stesso ancora; B
2. Chè dove io son, potria la fresca erbetta A
   Darvi senza pietà morte in brev'ora: B
3. Il pianto, con cui bagno questo prato, C
   Dagli occhi miei discende avvelenato. C

2.ª *Forma simile, con diverso ordine di rime.*

1. Capre mie care, deh fuggite in fretta A
   Da questo prato, e da me stesso ancora; B
2. Chè dove io son, morte potria in brev'ora B
   Darvi senza pietà la fresca erbetta. A
3. Il pianto, con cui bagno questo prato, C
   Dagli occhi miei discende avvelenato. C

3.ª *Forma simile, composta in versi misti da sette piedi, e da undici, da potersi pure eseguire con altre misture arbitrarie.*

1. Capre, fuggite in fretta A
   Da questo prato, e da me stesso ancora; B
2. Chè qui la fresca erbetta A
   Potrebbe, o Capre, uccidervi in brev'ora. B
3. Dagli occhi miei sul prato C
   Il mio pianto discende avvelenato. C

4.ª *Forma con alcuni versi non rimati.*

1. Fuggite, o Capre amabili,
   Da questo prato, e da me stesso ancora: A
2. Quivi dell'erba il pascolo
   Potrebbe, o Capre, uccidervi in brev'ora: A
3. Chè il pianto mio sul prato B
   Dagli occhi miei discende avvelenato. B

Sofr. Permettimi, o Metròfilo, che t'interrompa, per sapere il motivo, per cui facesti sdruccioli i due versi non rimati.

Metr. Li feci così, non perchè sia necessario; ma perchè mancando l'armonìa della rima, riesce molto gradita quella piccola somiglianza di suono, con cui feriscono l'orecchio due versi ugualmente sdruccioli.

Sofr. Ti ringrazio, o Metròfilo, della tua bontà. Or seguita adunque a parlarmi della stanza da sei versi, la quale si rappresenta alle volte (come mi hai detto) in forma d'una coppia di stanze da tre versi l'una.

Metr. Non sarebbe necessario il riportarne esempj, perchè potresti fare da per te cotali stanze da sei, con solo prendere una delle stanziole da tre versi, già dianzi da me riportate, ed aggiungervi, a guisa di seconda parte, un' altra stanziola simile, le cui rime abbiano corrispondenza con quelle della prima.

Sofr. Ciò sarà facilissimo, ma io non saprei farlo senza prima vederlo eseguito.

Metr. Ed io volontieri te lo farò vedere.

1.ª *Forma in versi da undici piedi, da potersi pure eseguire in versi di altre misure.*

1. Per aspri monti col mio gregge amato A
   Io venni un giorno dalle mie riviere B
   A questo piano d'olmi coronato. A
2. In varj modi strani, e peregrini C
   Mi correvano incontro a folte schiere B
   Dai rami, e dalle fratte gli augellini. C

2.ª *Forma simile con diverso ordine nelle rime.*

1. Per aspri monti col mio gregge amato A
   Io venni un giorno dalle mie riviere B
   A questo piano, d'olmi coronato. A
2. Mi venivano incontro a folte schiere, B
   Quasi a rendermi lieto, e consolato, A
   Gli augellini con voci lusinghiere. B

3.ª *Forma simile con diversità nell'ordine delle rime.*

1. Per aspri monti col mio gregge amato A
   Io venni un giorno dalle mie riviere B
   A questo piano, d'olmi coronato. A
2. Mi volavano intorno a folte schiere B
   Dai rami, e dalle fratte gli augellini C
   Con dolcissime voci lusinghiere B
3. Del candido mio gregge i velli fini ec. C

4.ª *Forma simile con varietà nella distribuzione delle rime.*

1. Per aspri monti col mio gregge amato A
   Io venni un giorno dalle mie riviere B
   A questo verde piano spazioso. C
2. Quivi da mille Augelli coronato, A
   Che volavano intorno a folte schiere, B
   Dal lungo viaggiar presi riposo. C

5.ª *Forma simile con diverso aspetto nelle rime.*

1. A questo verde piano spazioso A
Io venni un giorno dalle mie riviere B
Per aspri monti col mio gregge amato. C
2. Quivi di mille augelli coronato, C
Che volavano intorno a folte schiere, B
Dal lungo viaggiar presi riposo. A

6.ª *Forma in versi da otto piedi, che potrà pure eseguirsi in qualunque altro genere di versi corti.*

1. Quando il Verno irato viene, A
L'augellin le calde arene A
Vola in Africa a cercar. B
2. Ma tornata Primavera, C
Degli augèi la dolce schiera C
Noi ritorna a ricrear. B

7.ª *Forma in versi da sette piedi, da potersi eseguire similmente con versi corti di altre misure.*

1. Degli augellin la schiera A
Nel Verno suol le arene B
Dell'Africa cercar. C
2. Ma lieta in Primavera A
Le nostre spiaggie viene B
Di nuovo a ricrear. C

8.ª *Forma in versi da cinque piedi, da potersi anch'essa eseguire con qualunque altro genere di versi corti.*

1. A stranio lito A
   Corron gli Augelli B
   Ad invernar. C

2. Ma in tempi belli B
   Tornan l'udito A
   A ricrear. C

Sofr. Quanto più si va avanti, più facile mi sembra, e più mi piace all'orecchio, la diversa combinazione delle rime.

Metr. La stanza da sette versi, che è quella che ora siegue per ordine, è la meno frequentata di tutte nella poesia italiana; ma pur se ne fa uso in alcune canzoni, e canzonette, chiamate di gusto greco. Le forme più degne da imitarsi son le seguenti:

1.ª *Forma in versi misti da sette piedi, e da undici, da potersi pure eseguire in versi uniformi, o tutti corti, o tutti lunghi.*

1. Qual mesto agricoltore, A
   A cui tolse ogni speme la tempesta; B

2. L'occhio pien di dolore A
   A quella parte or volge, ed or a questa, B
   E quindi immoto, e senza senso resta: B

3. Tal io, veduto il fido amico estinto, C
   Rimasi dal dolor compreso, e vinto. C

2.ª *Forma simile con diverso ordine di rime, e differente mistura di versi.*

1. Qual da fiera tempesta A
   Spogliato d'ogni ben l'agricoltore; B

2. L'occhio pien di dolore B
   A quella parte or volge ed or a questa, A
   E quindi immoto resta: A

3. Tal me l'amico estinto C
   Fe' restare dal duol compreso, e vinto. C

Queste son le forme, che potrai imitare nella composizione delle stanze da sette versi, delle quali per altro (come ti ho detto) non si fa molto uso.

Sofr. Non potrai dir così, per quanto mi pare, delle stanze da otto, essendo formato di esse tutto il gran Poema dell'Ariosto, che ho letto pur io una volta con gran piacere.

Metr. Ti dirò anzi, Sofronia, che la stanza da otto versi, chiamata volgarmente *ottava rima*, non solo è una delle più usate, ma una ancora delle più belle ed armoniose, che si possan fare. Eccone una mostra presa dalle opere del Bembo:

1. Amor è graziosa, e dolce voglia, A
   Che i più selvaggi, e più feroci affrena: B

2. Amor d'ogni viltà l'anime spoglia, A
   E le scorge a diletto, e trae di pena: B

3. (Amor le cose umili in alto invoglia, A
(Le brevi e fosche eterna, e rasserena: B
4. (Amor è seme d'ogni ben fecondo, C
(E' quel che forma, e regge, e serva il mondo. C

Hai da osservare in particolar maniera nell' ottava rima la distribuzione delle stanziole; le quali per altro non è necessario che sian quattro, come succede nell'esempio addotto; potendo essere tre sole, ed anche sole due. Se le stanziole saran quattro, che è la forma la più leggiadra di tutte, avrà la stanza quattro fermate; nel secondo verso, nel quarto, nel sesto, e nell'ottavo. Se saran tre, la stanza avrà tre fermate: nel secondo, nel quarto, e nell'ottavo verso; oppur nel quarto, nel sesto, e nell'ottavo. Se saran poi due, la stanza non avrà che due fermate sole: nel quarto, e nell'ottavo verso. E' certo, che queste leggi non si osservano con rigore quando si ha da fare un componimento di moltissime Ottave, come è quello dell'Ariosto. Ma non perciò ti hai da lasciar sedurre dal mal gusto di alcuni, i quali in componimenti ancora piccoli, passando senza veruna fermata dal secondo verso al terzo, dal quarto al quinto, dal sesto al settimo, vengono a fare un garbuglio sì deforme, che distrugge in maniera insopportabile la piacevolissima armonìa dell'ottava rima.

Sofr. Ascolto, o Metròfilo, colla maggior attenzione queste utilissime avvertenze; e mi pare già di aver compresa tutta la dolce armonìa delle stanze da otto versi.

Metr. Non hai compreso ancor tutto, perchè cotali stanze son capaci di tre altre forme diverse di armonìa.

La prima consiste in otto versi da undici piedi colla seguente distribuzione di rime, la quale, benchè molto usata ne' secoli addietro, non è più di moda a' giorni nostri.

1. Ogni uom che vive, di timor, di speme, A
   Di vicende continue ognor si pasce: B
2. Ora il bene egli spera, e il male or teme; A
   Or di letizia è colmo, ed or di ambasce: B
3. Se vede altrui morir, si turba, e geme; A
   Se nato vede altrui, gode, e rinasce: B
4. Ha sempre vita, e sempre morte insieme; A
   E comincia a morir fin dalle fasce: B

La seconda forma è in versi misti, parte da undici piedi, e parte da sette. Questa forma può chiamarsi arbitraria, perchè il Poeta ad arbitrio suo può mescolare i versi come gli piace, e distribuirne le rime come più gli aggrada. La seguente distribuzione è forse una delle più belle.

1. Oh quanto è lieto il Pastorel beato, A
   Che i dì nel campo mena B
   Coi suoi pensier, senza il minor tormento! C
2. E' il suo piacer più grato A
   Sonar la dolce avena; B
   Seguir la greggia è il suo maggior contento: C
3. Nulla dal sonno il toglie; D
   Non serve a niun, fuorchè alle proprie voglie. D

La terza forma è una coppia di due stanze da quattro versi, che facciano armonia l'una coll'altra, nella maniera che ti dissi delle due stanze da tre versi, che concorrono a formarne una da sei. Te ne addurrò i diversi modelli, benchè te li potresti formare da te medesima.

Sofr. Mi farai cosa gratissima, perchè non v'è la miglior maniera per imparare una cosa, che il vederla fatta.

Metr. 1.ª *Forma in versi da undici piedi, da potersi eseguire similmente in versi più corti.*

1. E' un foco Amor, che ascoso tien l'ardore; A
   E' ferita, che punge, e non si sente; B
   E' un piacer, che tien l'alme discontente; B
   E' acerbo duol, di cui non si ha dolore: A
2. E' un non voler che ciò che vuole Amore; A
   E' un andar solitario tra la gente; B
   E' un godere con voglie non mai spente; B
   E' un credersi felice, ove si more. A

2.ª *Forma simile con altra distribuzione di rime.*

1. E' un foco Amor, che ascoso tien l'ardore; A
   E' ferita, che punge, e non si sente; B
   E' acerbo duol, di cui non si ha dolore; A
   E' un piacer, che tien l'alme discontente: B

2. E' un non voler che ciò che vuole Amore; A
   E' un andar solitario tra la gente; B
   E' un credersi felice, ove si more; A
   E' un godere con voglie non mai spente. B

3.ª *Forma simile con ordine diverso nelle rime.*

1. E' un foco Amor, che ascoso tien l'ardore; A
   E' ferita, che punge, e non si sente; B
   E' acerbo duol, di cui non si ha dolore; A
   E' un piacer, che tien l'alme discontente. B

2. E' un andar solitario tra la gente; B
   E' un non voler che ciò che vuole Amore; A
   E' un godere con voglie non mai spente; B
   E' un credersi felice, ove si more. A

4.ª *Forma in versi da otto piedi, da potersi eseguire similmente in qualunque altro genere di versi corti.*

1. Un dolor, che non tormenta; A
   Un piacer, che non contenta; A
   Un morir di morte lenta; A
   Questo, Amanti, è il vostro amor. B

2.	Un amor sì tormentoso,	C
	Un piacer sì doloroso,	C
	Non albergo, non riposo	C
	Troverà dentro il mio cor.	B

5.ª *Forma simile con varietà nell'ordine delle rime.*

1.	Un penar, che non si sfugge;	A
	Un dolor, che non tormenta;	B
	Un piacer, che non contenta;	B
	Questo, Amanti, è il vostro amor.	C
2.	Un piacer sì doloroso,	D
	Che tormenta ognora, e strugge,	A
	Non albergo, non riposo	D
	Troverà dentro il mio cor.	C

6.ª *Forma simile colle rime diversamente collocate.*

1.	Un penar senza riposo;	A
	Un dolor, che non tormenta;	B
	Un piacer, che non contenta;	B
	Questo, Amanti, è il vostro amor.	C
2.	Un amor sì doloroso,	A
	Un piacer, che tanto spiace,	D
	Non albergo, non mai pace	D
	Troverà dentro al mio cor.	C

7.ª Forma simile con due versi sdruccioli senza rima.

1. Un penar tra le delizie;
Un dolor, che non tormenta, A
Un piacer, che non contenta, A
Questo, Amanti, è il vostro amor. B

2. Un amor sì poco amabile,
Un piacer, che tanto spiace, C
Non albergo, non mai pace C
Troverà dentro il mio cor. B

Sofr. Son tutte belle ed armoniose queste varie tessiture di stanze composte di otto versi per una. Mi fa timore per altro il dovermi inoltrare più avanti, perchè m'immagino, che crescendo nelle stanze il numero de' versi, crescerà ancora in me la confusione.

Metr. Fatti pur coraggio, Sofronia, che troverai piuttosto in avvenire più facilità.

Sofr. Non saprei veramente come persuadermene.

Metr. Eppur è così. Hai da sapere, che le stanze quando eccedono il numero di otto versi, son tutte arbitrarie. Potrai farle con quella qualità di versi, che più ti piacerà, con quell'ordine di rime, che ti suonerà meglio all'orecchio; con quella distribuzione di stanziole, che ti nascerà sulla carta

Alcune avvertenze per altro ti voglio dare, che ti serviran di regola e di lume.

1.ª *Avvertenza*. I versi d'una stanza, come già ti ho detto, non han da esser più di venti, perchè così han voluto i nostri migliori Poeti.

2.ª *Avvertenza*. Potrai far uso di versi o tutti lunghi, o tutti corti, o mescolati gli uni cogli altri. Il miscuglio, che è più in uso, ed è creduto il migliore, è quello di versi da sette piedi, e da undici.

3.ª *Avvertenza*. E' lecito di frammischiare nelle stanze lunghe non solo versi sdrucciolì, e tronchi, ma alcuni ancora senza rima.

4.ª *Avvertenza*. La corrispondenza delle rime si ha da procurare che non sia troppo lontana, perchè altrimenti la memoria fa troppa fatica ad attendere alla loro armonìa. Più di quattro versi non si sogliono frammezzare tra due rime compagne.

5.ª *Avvertenza*. Stabilito che sia in una stanza il numero e l'ordine de' versi, ed il numero e l'ordine delle rime, in tutte le altre stanze del componimento si ha da osservare lo stesso numero e lo stesso ordine sì di rime, che di versi. Nell'ordine poi, e nel numero delle stanziole potrai variare; benchè in poesie corte più lodevole cosa è il mantenere ancora questa uniformità.

Sofr. Vorrei veder praticate queste tue avvertenze in varie stanze di diverse misure, le quali mi potessero servire di modello.

Metr. Te ne addurrò alcuni esempj ben volentieri, prendendoli dalle bellissime poesie spagnuole del cinquecento, tradotte già da me in italiano, e pubblicate in Roma nel *mille settecento ottantasei*. Comincerò da una stanza di nove versi, colla quale diede principio ad una sua canzone Luperzio Leonardo Argensòla.

1. Sei pur dolce, o speranza, A
   Chè ogni timore spento, B
   Allegri il cor di chi ti nutre in seno. C
2. Dove tu non hai stanza, A
   Si vive nel tormento B
   Senza indizio giammai di un dì sereno. C
3. Se il bene tarda, almeno C
   L'afflitto si consola, D
   Seco pensando ognor che il tempo vola. D

Osserva bene, com'è tessuta questa stanza. Essa è divisa in tre stanziole: ognuna di queste è formata di tre versi, uno da undici piedi, e due da sette: le rime della prima stanziola han tutte corrispondenza con quelle della seconda; ed una rima della seconda fa armonìa con un'altra della terza. Per farti vedere le differenti tessitu-

re, delle quali è capace una medesima specie di stanze; te ne addurrò un' altra, pur essa di nove versi, colla quale cominciò Luigi Gòngora una sua leggiadra canzoncina sopra gli amori d'una tortorella.

1. Tu voli, o tortorella, A
   E il tenero tuo sposo A
   Lasci solo, e doglioso.
2. Torni piangendo; ed egli B
   Con l'antica dolcezza B
   Ti bacia e ti accarezza.
3. Tortorella felice! C
   Or dolci guerre schiva, C
   Or dolci paci sai pur far lasciva.

Questa stanza, quantunque sì bella, ha nondimeno due particolari qualità, che son piuttosto contrarie all'armonia. La prima è quella di avere tre versi non rimati: e la seconda quella di avere le stanziole quasi isolate, senza riferirsi le rime dell'una alle rime dell'altra.

Sofr. Eppur ti assicuro, che questa stanza del Gòngora, benchè meno faticosa di quella dell'Argensòla, pur mi piace tanto all'orecchio, che non saprei dirti qual sia per me la migliore.

Metr. Sentirai adesso, o Sofronia, l'armonìa d'una stanza da dieci versi, tutti uguali,

e di soli otto piedi l'uno. Il vago pensiere di questa poesia è d'un altro dilicatissimo Poeta del cinquecento, chiamato Baldassarre dell'Alcázar.

1. Lasciò in terra un dì Cupido A
E le frecce, e benda, ed arco, B
Per poter più snello, e scarco, B
Saccheggiar di augelli un nido. A

2. Mentre ch'egli, alzando il grido, A
Nel saccheggio si diletta, C
La mia Lisa prende in fretta C
Benda, ed arco, e frecce ancora. D

3. L'amor vero è fin d'allora D
Non Cupido, ma Lisetta. C

Questo genere di stanze (non tanto usate dagl'Italiani, quanto dagli Spagnuoli, che le chiaman *Decime*) è armonioso assai sì per la distribuzione delle sue rime, che per la concatenazione delle sue stanziole; e si adopra d'ordinario per componimenti o frizzanti, o spiritosi.

Sofr. Son bellissimi gli esempj, che finora mi hai recati di stanze da nove, e da dieci versi. Spero, che me ne farai sentir delle altre di più lunga misura.

Metr. Luigi Martìn, Poeta ancor egli del cinquecento, fra le altre sue leggiadre produzioni, ci lasciò la seguente in una sola stanza di dodici versi.

1. Ve' come coglie fiori, A
   E nel grembo li pone B
   La Ninfa mia per tesserne corone: B

2. Ad un ad un li tocca C
   Pria colla man, poi con la rosea bocca, C
   E infonde lor del fiato suo gli odori. A

3. Era per sua fortuna entro una rosa D
   Una pecchia nascosa, D
   Che il dolce umor ne invola: E

4. Giunta al non mai sentito F
   Fior delle labbra, con l'aghetto ardito F
   Punge; ne succia mel; rapida vola. E

E' delicatissimo il pensiere di questa piccola poesia. E' degna ancora di osservarsi l'armoniosa distribuzione sì delle stanziole che delle rime. La corrispondenza di queste è tale, che tutte colpiscono l'orecchio, quantunque ve ne sian due nella maggior distanza, essendovi tra l'una e l'altra quattro versi intermedj.

Sofr. Sono desiderosa assai d'imparar la tessitura di altre stanze ancor più lunghe, benchè temo allo stesso tempo, che quanto più lunghe saranno, più difficili mi dovran riuscire.

Metr. Non cresce nelle stanze più lunghe la difficoltà: solamente vi cresce il numero delle stanziole. Osservalo in questa vaghissima

stanza da tredici versi, colla quale diede principio ad una sua flebile canzone il soavissimo Barcellonese Giovanni Boscàn, poeta ancor egli del cinquecento.

1.	Limpidi e freschi rivi,	A
	Che tranquilli scorrete	B
	I sentier preparati da Natura:	C
4.	Deserti monti, e clivi,	A
	Che in perpetua vivete	B
	Funesta solitudine ed oscura:	C
3.	Augei, che d'ogni cura	C
	Col canto vi sgravate:	D
2.	Alberi, che or frondosi,	E
	Or nudi, e spaventosi,	E
	Il fin del vostro vivere aspettate:	D
5.	Udite un sol momento	F
	Il mio flebile, amaro, e rauco accento.	F

Quanto son ben distribuite le rime e le stanziole di questa stanza! Sola l'ultima stanziola fa armonìa da per sè: la qual cosa pure è degna di osservarsi, perchè il più gradito finale d'una stanza è quello di una coppia di rime o concatenate, o non concatenate colle antecedenti.

Sofr. Colle varie tessiture di stanze, e colle riflessioni che tu vi aggiungi, vado sempre più intendendo e gustando la diversità delle armonìe.

Metr. Or osserva adunque il dilicato tessuto d'una stanza da quattordici versi, presa dalle poesie pastorali del Garcilasso, uno de' più teneri poeti del cinquecento, che morì in guerra con glorioso coraggio sotto alle bandiere di Carlo Quinto. Piange in essa un Pastore la morte della sua diletta Pastorella.

1. Dove son mai quegli occhi risplendenti, A
   Dal cui guardo vivace sovrumano B
   Con tutta l'alma mia sempre pendei? C
2. Dove la bianca dilicata mano, B
   Ricolma delle spoglie sì frequenti, A
   Ch'ebbero a darle i vinti sensi miei? C
3. Dove sono i capèi, C
   Ch'ebbero a vile l'oro D
   Qual minore tesoro? D
4. Dove il candido petto; e il collo, ch'era E
   Dell'aureo capo la colonna altera? E
5. Ahi! tutti questi ben, per mia sciagura, F
   Chiuse una mano fiera E
   Sotto terra deserta, e fredda, e dura. F

Sofr. Mi piace molto anche questa stanza del Garcilasso, benchè non finisca con quella coppia di rime, che tu mi dicesti poc'anzi.

Metr. Non meno ti piacerà la seguente stanza di versi diciassette, che è la prima d'un'eccellente Canzone, composta dal sublime Poeta del cinquecento Francesco de Rioxa sulle

rovine dell'antichissima Città chiamata *Italica*, famosa patria de' due Imperatori spagnuoli Trajano, ed Adriano.

1. Queste, o Fabio, che vedi, oimè! infelici A
Campagne solitarie, e colle adusto; B
Queste furono Italica superba. C

2. Quivi fur le Colonie vincitrici A
Del grande Scipíon. Ve' del robusto B
Muro giacer la gloria, eguale all'erba, C

3. Ve' i suoi avanzi, acerba C
Reliquia omai per noi. D

4. Ahi! che gl'invitti Eroi D
Più non son dove fur: sol funerali E
Serbiam memorie del lor alto esempio. F

5. La piazza fu quel pian; colà fu il tempio; F
Dell'antico splendor tristi segnali. E

6. Il Ginnasio, le terme omai son polve; G
E il vento ne' suoi turbini le involve. G

7. Le torri, scherno d'aquilon, cedèro H
Al proprio peso del lor capo altèro. H

Sofr. E' maestosa assai questa stanza del Rioxa; ed osservo in essa, che vi sono a metà di verso alcune fermate, le quali forse contribuiscono a renderla più grave.

Metr. Ma devi osservare ancora, che coteste fermate straordinarie, messe a bella posta, non distruggono punto quell'ordine regolare delle stanziole, che han d'aver tutte nel suo

fine un qualche genere di fermata: nè hai da imitare troppo facilmente gli esempj contrarj, benchè di Autori celebri e classici. Mi sembra, che i modelli, che ti ho recati finora, ti dovrebbero bastare per formare una qualche idea di tutte le sorti di stanze, colle quali si può formare un componimento poetico.

Sofr. Mi ricordo per altro di aver sentito da te, che si fanno talora certe poesie libere e disordinate, le quali non si compongono di stanze simili ed eguali. Vorrei saper qualche cosa ancor di queste.

Metr. Le classi di tali poesie libere si posson ridurre a due sole: una ha il nome di *Ditirambo*, che è lo stesso che dire *Bacco*, il Nume degli ubbriachi: e l'altra si chiama *Selva*, oppure *Idilio*.

Il *Ditirambo* è una poesia, che si suol mettere in bocca d'un qualche uomo, il quale si lasci trasportare o dal vino, o dalla pazzìa, o dal furore, o da qualche altro movimento stravagante. Il Poeta per adattarsi all'argomento ha da far uso di parole strane, e di espressioni strampalate; di versi mescolati, o con ordine o con disordine, or grandi, or mezzani, ed or piccoli; di stanze ora simili, ed ora dissimili; quando lunghe, e quando corte; una volta con più ri-

me, ed un'altra con meno; imitando in somma in ogni cosa la sregolatezza d'un ubbriaco.

Sofr. Poco mi piacerebbero, per dire il vero, coteste poesie da bettola.

Metr. E poco piacciono ancora a me. Ma son piaciute nondimeno a valentissimi Poeti, ed in particolar maniera a Francesco Redi, che si rese singolare in questo genere.

Sofr. M'immagino che la poesia chiamata *Selva* sarà un'altra confusione simile a quella del Ditirambo.

Metr. E' una cosa tutta diversa. Non ha in sè verun disordine, se non quello di non aver le stanze divise, nè le rime regolate. La *Selva* in somma è una composizione di cento, o dugento versi, o anche più, nella quale senza veruna divisione di stanze si spargon le rime ad arbitrio; e si può fare o tutta di versi da undici piedi, o parte da undici, e parte da sette. Eccoti il principio d'una *Selva*, nella quale il famoso Lope di Vega, Poeta ancor egli del cinquecento, volle descrivere la creazione del Mondo, e l'antica felicità de' primi uomini.

1. Fabbrica fu di eccelsa architettura A
   Il Mondo, di cui l'uomo è il ver ritratto; B
2. L'uomo, che in sè, come in un punto, serra C
   Il bel, che al vasto cerchio diè Natura. A

3. A dovizia la terra C
Fu colma in ogni tratto B
Di abitanti, e di nobili ornamenti. D

4. I tre, che i primi fur degli elementi, D
Diero albergo ad augelli, e pesci, e fiere, E
Tutti da legge esenti, D
Soggetti all'uom sol per natìo volere. E

5. Non l'oro il bel pallore F
Agli occhi luccicante, G
Nè mostrava il diamante, G
Che non era ancor gemma, lo splendore. F

6. Splendea bensì della Natura il bello H
Nel fior, nell'arbuscello. etc. H

Sofr. Mi pare in somma, che la poesia chiamata *Selva* non sia altro che una stanza, come tutte le altre, non diversificandosi da quelle, che per la sua lunghezza maggiore; giacchè del rimanente vi osservo la stessa libertà, e la stessa concatenazione sì di stanziole, che di rime.

Metr. Così è per l'appunto. Le pruove, che mi dai della tua comprensione, mi fanno sperare che le mie fatiche non saranno buttate al vento. Per oggi non voglio affaticarti di più: ma vorrei per altro, prima di partire, sentir ripetuta da te in poche parole tutta la lezione, che ti ho data.

Sofr. Le cose, che mi hai dette son tante, e sì diverse, che più facilmente da te, che da

me, si potrebbero ridurre ad un piccol numero.

Metr. Voglio anche in ciò soddisfarti. Ti ho parlato oggi di due armonìe, quella della poesia sciolta, e quella della poesia rimata. L'armonìa del Componimento sciolto (fuor di quella che hanno già i versi da per sè) dipende tutta dalla distribuzione delle fermate, le quali, diversamente collocate, fan comparire un'armoniosa varietà di differenti versetti or più lunghi, or più corti; alcuni piani, ed altri tronchi, e talora anche sdruccioli. Il Componimento rimato al contrario non ama ne' versi tante spezzature, perchè la sua principale armonìa dipende tutta dalle finali rime, e dalle finali fermate de' suoi versi. Per comprendere quest'armonìa consistente ne' finali bisogna considerare ogni Componimento rimato come un complesso di varie stanze, o stanziole. Ogni stanza, o stanziola ha la sua fermata finale; ed ognuna pure ha le sue rime finali o in tutti i suoi versi, o nella maggior parte di essi. La stanziola non suol avere meno di due versi, nè più di quattro; e la stanza (che è un complesso di stanziole disposte ad arbitrio) non ne ha d'avere meno di cinque, nè più di venti, fuorchè nella poesia chiamata *Selva*, la quale può considerarsi come una stanza

sola di straordinaria lunghezza. Si posson tessere sì le stanze grandi che le piccole in molte maniere diversissime, delle quali ho riportati gli esempj. Ma per ridurre tutte le regole ad una sola, posso dirti, o Sofronia, che per formare un Componimento poetico, qualunque si sia, potrà fissare il Poeta ad arbitrio nella prima stanza il numero, e l'ordine, e le qualità sì de' versi, che delle rime; ma dovrà poi in tutte le altre stanze osservare successivamente la medesima tessitura.

Sofr. Quest'ultima regola, che mi hai data, è quella che più di tutte mi piace; perchè è un gran vantaggio il poter formar ad arbitrio le prime stanze di qualunque componimento con qualsivoglia ordine sì di rime, che di versi.

Metr. Ma tu per altro, o Sofronia, non ti hai d'abusare di questa licenza. Contentati pure di seguir le tracce degli altri, imitando i modelli, che ti ho proposti, delle stanziole e delle stanze, che sono in uso.

DIALOGO VI.

Natura, e costruzione delle Poesie piccole.

Metr. Come va, Sofronia, il tuo studio? Mi immagino, che avrai impiegata molta carta a comporre delle stanziole, e delle stanze.

Sofr. Ne ho fatto delle centinaja; nè mi stanco di farle, perchè vi trovo diletto. Ma pur nondimeno mi sembra, che mi occuperei con maggior piacere a comporre delle poesie intiere.

Metr. Chi sa fare ogni genere di stanze, facilmente può fare un intiero componimento, non essendo questo (come già ti dissi) che una continuazione di più stanze.

Sofr. Ma questa regola, che sarà ottima, è troppo generale per me, che non ho fatta mai veruna poesia. Bisogna darmi il cibo sminuzzato, se vuoi che lo possa digerire.

Metr. Non dubitare, o Sofronia: troppo mi preme di veder maturato il frutto della tua applicazione.

Sofr. Spiegami adunque colla tua solita pazienza tutti i generi di componimenti, ne' quali potrò esercitarmi.

Metr. E' bene a cominciare da' più piccoli, e passare successivamente a' più grandi. Le piccole poesie, che saran l'oggetto della conferenza d'oggi, son molte, e di nomi molto diversi. Per renderti lo studio più facile le ridurrò tutte quante a tre sole classi di facilissima intelligenza. 1.ª classe *Poesie liete*, e *Poesie meste*: 2.ª classe *Poesie nobili*, e *Poesie plebee*: 3.ª classe *Poesie serie*, e *Poesie giocose*. Questa distribuzione dovrebbe essere adattata non solo alla tua capacità, ma a quella ancora di qualunque tenero fanciullo.

Sofr. Io per anni non son più tanto tenera, ma per talento, e per giudizio sono ancor tenerissima.

Metr. Sentimi pur con attenzione; chè hai giudizio più che sufficiente per capir tutto. Nel numero delle *Poesie liete*, che son le prime che nominai, io pongo le *Ariette*, e le *Canzoncine*, due sorte di composizioni, che avrai sentite molte volte, e che meritano senza dubbio il nome di *liete*, perchè son le più cantabili, e le più amene.

Sofr. Appunto perchè son tali avrò gran piacere a saperle fare.

Metr. L'*Aria*, o l'*Arietta* è una piccola poesia destinata a cantarsi, e composta perciò di versi leggieri e piccoli, e per lo più uniformi, ognuno de' quali non abbia meno di tre piedi, nè più di dieci. Essa ordinariamente ha due stanze, o due parti; benchè talora se ne fanno alcune anche d'una stanza sola, conosciute da' Professori di musica col nome di *Cavatine*. Ogni stanza suol avere quattro, o cinque versi; non mai meno di due, o tre; nè mai più di sei, o sette. Le due stanze per lo più sono egualmente lunghe; ma è permesso di farle ancora disuguali. Gli ultimi versi delle due stanze sogliono rimare insieme, e finire ambedue con sillaba acuta. Le altre rime si distribuiscono liberamente come più piace; e qualche volta per maggior leggiadria si pongono ancora a metà di verso. In ogni stanza può lasciarsi un verso senza rima. L'argomento dell'Aria è qualunque si vuole, purchè sia uno solo. Lo stile, o il modo di esprimersi bisogna che sia ristretto e leggiadro. Ti parrà forse che troppe cose si han d'avere in vista per fare una buona Arietta; ma pure con un poco di pratica ti riescirà facilissima.

Sofr. Mi farai cosa grata a farmi vedere eseguite le regole, che mi hai dettate.

Metr. Se apri qualunque tometto delle Opere di Metastasio troverai quasi ad ogni pagina ciò che ricerchi. Ma pure per contentarti richiamerò alla tua memoria due Ariette del mio *Trionfo di S. Emidio*, le quali tu medesima sentisti cantare in Ascoli nel 1795. La prima, che fu cantata a due voci, è diretta a dar coraggio ad un timido. Dice così:

Non temere, ti conforta:
Non v'è gloria A per chi teme, B
Nè vittoria A senza speme: B
Ti conforta, non temer. C
Nel fragor D della procella,
Nel romor D del dubbio Marte, E
Se si teme, è vana ogni arte E
Del Piloto, e del Guerrier. C

Nella seconda Aria, che fu cantata ad una sola voce, è la Sapienza Eterna, che parla.

Io son, che dò il moto
Al cerchio dell'ore, A
Al giro, in cui more A
E nasce ogni lume, B
Al corso del fiume, B
Al flusso del mar. C
Io sola, di tante D
Vicende cagione,
Io sola costante D
Non posso alternar. C

In queste due Ariette puoi osservare tutto ciò che ti ho detto intorno alla materiale costruzione di cotali componimenti. I versi della prima son da otto piedi, e quei della seconda da sei: le stanze della prima sono eguali; e quelle della seconda ineguali: nella seconda tutte le rime sono a fin di verso; e nella prima ve ne sono pure a metà: nella prima i due versi non rimati sono i primi d'ogni stanza; e nella seconda si muta sistema: in ambedue finalmente gli ultimi versi d'ogni stanza sono acuti, e consonano insieme l'uno coll'altro.

Sofr. Co' tuoi discorsi vado prendendo sempre più piacere per le Ariette in musica. Ma ti dirò, se mi permetti, che ne ho sentito cantare delle più lunghe delle tue; alcune cioè di tre stanze, chiamate ne' teatri *Rondò*; ed altre di quattro, e forse anche di più, solite a cantarsi col titolo di *Finali*, o di *Cori*.

Metr. E' verissimo, Sofrònia, ciò che tu dici. Ma coteste composizioni, che tu chiami Arie lunghe, van messe nel numero delle *Canzoncine*, delle quali appunto ti ho da parlare adesso.

Sofr. Perdona, Metròfilo, la mia ignoranza.

Metr. Non ho motivo da perdonarti; anzi da rallegrarmi teco per le opportune riflessioni, che vai facendo.

Sofr. Lasciamo le cerimonie; e spiegami, giacchè è tempo di farlo, che cosa è la Canzoncina.

Metr. Canzoncina si chiama qualunque poesia cantabile, che sia composta o di pochi versi, o di versi piccoli. Si fanno Canzoncine di una sola stanza, tra le quali il *Madrigale* merita il primo luogo: e se ne fanno da due, e da più stanze, la principale delle quali si chiama *Ode*. Qualunque Canzoncina, generalmente parlando, ama parole belle, espressioni dilicate, invenzioni piacevoli, favolette graziose: ognuna poi, secondo la sua propria qualità, richiede pensieri più o meno vaghi, più o meno sublimi.

Sofr. Bisogna, o Metròfilo, che tu abbi la sofferenza di discendere a più minute cose, e spiegarmi separatamente il diverso genio di ognuna di coteste poesie.

Metr. Il carattere proprio del *Madrigale* (e così pure di qualunque altra Canzoncina d'una stanza sola) è la dilicatezza sì nel pensiere, che nell'espressione. I suoi versi non sogliono essere più di quindici, nè meno di tre. In esso è libera la qualità de' versi, e libera pure la distribuzione delle rime. Senti un Madrigaletto del dilicato Cetìna, Poeta Sivigliano del secol d'oro.

Occhio sereno dolce, A
Se i guardi tuoi di pace ognuno ammira; B
Perchè me solo guardi ognor con ira? B
Se sei più bello assai, C
Quando il tuo guardo pietosetto molce; A
Perchè men bello al mirar me ti fai? C
Occhio sereno amato, D
Purchè mi guardi, guardami anche irato. D

Sofr. Sento in questo piccolo componimento la dilicatezza, che tu dicesti essergli propria.

Metr Alquanto men dilicata vuol essere la canzoncina chiamata *Ode*, il cui proprio carattere è la nobiltà sì nel pensiere, che nell'espressione. Essa ama di avere in ogni stanza pochi versi, e più de' corti, che de' lunghi. Ascolta una Ode spagnuola del cinquecento, nella quale descrisse il Padre Luigi di Leòn il suo desiderio di volar al Cielo.

Quando fia mai, che infrante A
Le catene, in cui son, volando altero B
Al cerchio più distante A
Da questa terra, il vero B
Io possa contemplar puro, e sincero? B
Alla mia vita unito, A
Converso in luce, che non mai si oscura, B
Vedrò, colà salito, A
Dell'opre di natura B
Il moto, la cagion, la tessitura. B

Vedrò il portento strano A
Del sommo Facitor, che in un momento B
Equilibrò con mano A
Nell'albergo del vento B
Il terrestre gravissimo elemento. B
Vedrò l'alte immortali A
Colonne, che sostengono la terra, B
E i limiti, nei quali A
Iddio il mar rinserra B
Invano ai lidi minacciante guerra: B
Perchè la terra tremi: A
Come Oceàno rugga impetuoso; B
Come or si stringa, e scemi, A
Or si slarghi orgoglioso; B
Come Aquilon perturbine il riposo: B
Donde nascano i fonti: A
Chi somministri ai fiumi quell'eterno B
Umor, che vien dai monti: A
Chi con un moto alterno B
E la state cagioni, e il crudo inverno. B
Vedrò, com'è ristretta A
La nube, e chi nell'alto la sostiene: B
Chi vibra la saetta, A
Chi la neve mantiene: B
Come si forma il tuono, e donde viene: B
Come una nuvoletta A
Pone talora tutto il cielo in moto; B
Si oscura il giorno in fretta; A
Soffia il torbido Noto; B
La polve s'alza, e va per l'aria a nuoto; B

Tra le nuvole move A
Il suo carro il gran Dio lieve lucente; B
Orrendo suon commove; A
Agli uomini l'ardente B
Suo foco mostra, e fa tremar la gente; B
La pioggia il Mondo bagna; A
L'acqua dai monti ogni riparo infrange; B
Si allaga la campagna; A
L'Agricoltore s'ange, B
Distrutto vede il suo lavoro, e piange. B
Io là dal Cielo il corso A
Vedrò dell'alte stelle, e dei pianeti; B
Il sì vario concorso A
Di segni a noi segreti, B
Cagion di tempi or procellosi, or lieti: B
Chi fa girar le stelle; A
Chi accende quella luce, onde ne vanno B
Sì luminose, e belle: A
Perchè ogni giorno, ogni anno B
Lungi l'Orse dal mar il corso fanno: B
Come quel foco eterno A
Del Sol, che avviva il Mondo, si mantiene; B
Perchè nel crudo inverno A
Sì presto cade, e sviene; B
Chi nelle notti lunghe lo trattiene. B
Vedrò sul pavimento A
Del più eccelso de' cieli la beata B
Magion d'ogni contento, A
D'auree luci formata, B
Da fortunati Spiriti abitata. B

Sofr. Mi piace assai questa poesia al par di tutte le altre, che tu di quando in quando mi fai sentire. Ma un pensiere per altro mi passa per il capo, che non so se debba comunicartelo.

Metr. E qual difficoltà mai puoi avere di dirmi qualsisia cosa, che ti venga in mente? Parlami pure, o Sofrònia, colla maggior franchezza.

Sofr. Mi reca maraviglia, che per addurmi esempj di poesie, vai sempre citando Poeti spagnuoli, piuttosto che italiani.

Metr. Due motivi mi muovono a far ciò. Il primo, e principale si è il desiderio, che ho di giovare colla mia Arte Poetica ad ambedue le Nazioni, italiana, e spagnuola: la qual cosa non potendo io ottenere senza recar gli esempj nelle due lingue; mi riesce comodissimo a prenderli dalla Raccolta, che ne ho pubblicata in ambedue gl' idiomi, come già in altra occasione ti accennai. L'altro motivo poi è il piacere, che provo nel dar a conoscere all'Italia il vero merito de' buoni Poeti spagnuoli, non abbastanza conosciuto.

Sofr. Le tue ragioni mi convincono pienamente. Seguita adunque a recarmi gli esempj, che più ti aggradino, di qualunque altra specie di Canzoncine, di cui ti rimanga a parlare.

Metr. Si usano Canzoncine di più altre sorte, e di più altri nomi, come andrai facilmente imparando colla lettura de' libri: ma tutte son comprese per il loro genio, e carattere nelle due qualità che t'ho spiegate poc'anzi. Quelle che si chiamano *Anacreontiche* dal nome del greco Poeta *Anacreonte*, amano la dilicatezza e concisione del Madrigale; e quelle che diconsi *Pindariche* dal nome di *Pindaro* Poeta greco lui pure, si compiacciono dell'altezza e nobiltà dell'Ode. Le une e le altre possono avere una stanza sola; ma si fanno ordinariamente di più stanze, tutte piccole, e per lo più uniformi.

Sofr. Ma si usano pure certe altre Canzoncine più volgari, che sogliono cantare i Giovinotti o nel passeggio, o nella merenda, o nella villa, o sotto alle finestre delle case, per dar piacere a sè medesimi, o ad altri; nelle quali non mi par di vedere nè la nobiltà dell'Ode, nè la dilicatezza del Madrigale.

Metr. In questo genere di poesie popolari bisogna far distinzione, o Sofrònia, tra le cattive, e le buone. E' certo, che nelle cattive, le quali non son da imitarsi, non troverai veruna delle suddette qualità; ma in quelle, che sono di buoni autori, vi scoprirai senza dubbio una qualche specie di dilicatezza, e naturalezza, che son le due

circostanze, che formano il carattere proprio di cotali canzoncine. Ascolta il seguente invito a ballare, e a bere, composto dal dolcissimo Villègas, Poeta spagnuolo del cinquecento.

Le nevi già si struggono,
E dal monte eminente A
Giuso alla valle scendono
Precipitevolmente. A
Viene il ruscel già turgido
Col fiume a gareggiare, A
E i fiumi gonfj corrono
A gareggiar col mare. A
Il mesto campo ed arido
Si veste di verdura, A
Ed apre il sen con giubilo
All'acqua dolce e pura. A
Già la soave tibia
Il suon per l'aria stende A
Al passo delle pecore,
Che Titiro difende. A
Compagni dunque amabili,
Viviamo dolce vita, A
Chè tutti sono indizj
Della stagion fiorita. A
Orsù tempriam la cetera,
Liquori andiam gustando, A
E insiem bevendo ballisi,
E bevasi ballando. A

Cotali Canzoncine amano ordinariamente la piccolezza sì nelle stanze, che ne' versi. Del rimanente potrai costruirle arbitrariamente, inserendovi versi sdruccioli o tronchi, rimati o non rimati, più piccoli o più grandi, come più ti riuscirà comodo, o più piacevole all'orecchio.

Sofr. Mi rincresce, che avrai finito il discorso delle *poesie liete*, e comincerai a parlarmi delle *meste*, che non dovran parermi di certo tanto gustose.

Metr. Se mai cotesto genere di componimenti dovesse turbare la tua naturale allegrìa, procurerò ragionarne con tanta brevità, che non abbian tempo da imprimerti la mestizia. Io riduco le poesie meste a due sole, l' *Elegìa*, e l'*Epitaffio*. Se non ti ricordi de' nomi, non importa: basta che sappi in che consistono, e come si fanno?

Sofr. Dimmi adunque, Metròfilo, che cos'è l'*Elegìa*?

Metr. E' una poesia, in cui si piange una morte, un naufragio, una disgrazia, un oggetto malinconico qualunque si sia. Lo stile, o il modo di esprimersi in essa, vuol esser vario secondo la varietà delle circostanze. Quando si riferisce il fatto, bisogna scrivere con naturalezza e vivacità: quando si eccitano gli affetti o di dolore, o di spavento, o di dispe-

razione, o di altro, è necessaria o impetuosità, o tenerezza, secondo le qualità della passione: quando si adorna l'argomento con favolette, con paragoni, o con altre simili cose, bisogna adattarsi con maniere o vaghe, o tetre, alla vaghezza, o tetraggine dell' oggetto. Il metro poi dell'Elegia (che è lo stesso che dire la sua costruzione poetica) suol esser quello delle terzine, o terze rime, le quali sieno composte di tre versi da undici piedi l'uno, vadano sempre incatenate l'una coll'altra, ed abbiano in fine un verso solitario, che consuoni col penultimo.

Sofr. Vorrei vederne l'esecuzione per poterla imitare.

Metr. Non voglio funestarti con una lunga Elegia. Per fartene comprendere la costruzione, bastano le due seguenti terzine col suo versetto di chiusa.

Funesto evento di nemica sorte A
Di qua mi scaccia, ed a cercar m'invìa B
Giovine ancora un' immatura morte. A
Io lasciai per l'altrui la patria mia: B
Per un' ingrata venni a queste sponde: C
Vil Pastore mi fei per chi mi obblìa. B
Ahi, come all'amor mio si corrisponde! C

Sofr. Ti rimane ancora, o Metròfilo, un' altra mestizia, che è quella dell'*Epitaffio*.

Metr. Ci sbrigheremo prestissimo ancor da questo. L'*Epitaffio poetico* è un' iscrizione in versi (giacchè si può far anche in prosa) da porsi sopra la sepoltura d'un defunto. La brevità, e la chiarezza son le due principali qualità, che ha da avere. Se vi si frammischia qualche pensiere ingegnoso, piace ancor di più. Del rimanente si può fare o in una coppia di sole due rime, o in una stanza da tre, da quattro, da sei, o da più versi, i quali siano o più lunghi, o più corti, come si vorrà. Ti serva d'esempio il seguente Epitaffio, che è famoso.

Qui giace l'Aretin, Poeta tosco, A
Che d'ognun disse mal, fuorchè di Cristo,
Scusandosi con dir: Non lo conosco. A

Ecco finito, o Sofrònia, il discorso delle poesie *meste*.

Sofr. Mi dispiace, che è finito quello ancora delle *liete*. Di che potrai adesso parlarmi, che non sia nè lieto, nè mesto?

Metr. Ti dissi, che la seconda classe di poesie, stando alla mia divisione, è quella delle *Nobili*, e delle *Plebee*. E' certo, che ancor queste, secondo la varietà degli argomenti, possono recar letizia, o mestizia; ma non è questo il proprio carattere, che le distingue.

Sofr. Qual è dunque la ragione, per cui le caratterizzi colla denominazione di *Nobili*, e di *Plebee*?

Metr. Io chiamo *poesie nobili* quelle che ne' pensieri, e nell'espressioni richiedono ordiriamente più nobiltà: e chiamo al contrario *poesie plebee* quelle che si contentano di pensieri più popolari, e di espressioni meno ricercate. Pongo nel numero delle prime i *Sonetti*, e le *Canzoni*, e nella sfera delle seconde le *Egloghe*, e le *Favolette*.

Sofr. Nessuna cosa desidero tanto, quanto di saper fare un *Sonetto*, perchè vedo, che se ne fa uso più che di verun altro genere di poesie.

Metr. E' verissimo, che il Sonetto è divenuto in Italia un componimento il più triviale di tutti: ma pur ti posso assicurare, che è uno de' più difficili. I suoi versi son sempre quattordici, e tutti di una stessa misura: si possono fare di otto piedi l'uno, ed anche di meno; ma ordinariamente si fanno di undici piedi. Si divide il Sonetto in quattro stanze, due *quartine*, e due *terzine*: e sì in quelle, come in queste, si distribuiscono le rime ora in una maniera, ora in un' altra, secondo le varie costruzioni, di cui ti riportai esempj nel Dialogo antecedente. Il comporlo di tre quartine, e

d'una coppia, è abuso moderno da non imitarsi.

Sofr. Fammi il piacere, o Metròfilo, di rinovarmi la memoria delle varie sorti di quartine, e terzine, giacchè lo puoi fare senza veruna fatica tua, e con molto mio giovamento.

Metr. Per tuo maggior comodo ti darò una tavoletta, nella quale vedrai tutte insieme le diverse configurazioni, che potrai dare ne' tuoi Sonetti tanto alle Quartine, quanto alle Terzine. Ti avverto per altro, che le prime forme son le migliori, e le ultime le men buone.

Quattro forme di Quartine.

1.ª	2.ª	3.ª	4.ª
A	A	A	A
B	B	B	B
B	A	A	B
A	B	B	A
A	B	A	B
B	A	B	A
B	B	A	A
A	A	B	B

Otto forme di Terzine.

1.ª	2.ª	3.ª	4.ª	5.ª	6.ª	7.ª	8.ª
C	C	C	C	C	C	C	C
D	D	D	D	D	D	D	D
C	C	C	E	E	E	E	E
D	E	C	C	E	D	D	E
C	D	D	D	D	C	E	C
D	E	C	E	C	E	C	D

Sofr. Conserverò la tavoletta nel mio tavolino da studio, e quando avrò da fare qualche Sonetto, la consulterò.

Metr. Ma finora non sai che la materiale costruzione de' Sonetti. Molte altre cose bisogna sapere per poterli comporre colla dovuta perfezione.

Sofr. Dammi pur tutte le regole, che ti sembrino opportune, o necessarie.

Metr. Le principali Regole son quattro.

Regola 1.ª Quante sono le stanze del Sonetto, tante han da essere le fermate, ora di punto, ora di due punti, ora di punto e virgola, secondo le varie circostanze del discorso. Le più notabili han da esser due, una al fine delle quartine, ed un'altra al fine di tutta la composizione.

Regola 2.ª Le parole, e le espressioni del Sonetto serio (giacchè non parlo adesso del giocoso) han da esser tutte nobili e scelte, essendo esso per natura sua un componimento grave e maestoso, che non soffre ciancie, nè bassezze.

Regola 3.ª Il Sonetto ha da presentare un solo pensiero, o discorso, col quale la composizione si cominci, si prosegua, e si compia. Il cominciamento ha da esser bello, il proseguimento naturale, e il compimento sentenzioso.

Regola 4.ª La sentenza, con cui si ha da finire il Sonetto, deve avere tre qualità: ha da esser *vera*; che dica cioè una verità; non un falso giochetto: ha da essere *opportuna*; che discenda cioè naturalmente dalle cose anzidette: ha da essere *affettuosa*; che muova cioè negli animi un qualche affetto o di sorpresa, o di maraviglia, o di piacere, o di compassione, o d'altro.

Sofr. Molto mi compiacerei di sentire da te un Sonetto, in cui si vedessero chiaramente osservate tutte queste regole.

Metr. Per soddisfare le tue brame, te ne dirò uno del cinquecento d'invenzione spagnuola, del quale si fece bello (come spesso addiviene) il Signor Abate Figari Genovese, ed a lui lo attribuì il P. Teobaldo Ceva nella

sua Raccolta italiana di Poesie scelte. La composizione originale è del celebre Garcilasso, ed è intitolata *Desiderio amoroso*; e la traduzione italiana è mia, perchè non ho le stampe del Ceva, nè del Figari.

Qual la tenera Madre, se nojoso A
L'infermo figlio lagrimando chiede B
Un grato cibo, entro del qual prevede, B
Che il danno di esso figlio va naseoso; A
Tanto brama la pace ed il riposo A
Del pargoletto; che non più si avvede B
Del veleno racchiuso, e gliel concede; B
E il mal divien maggiore, e più gravoso: A
Tal dell'insano ed egro mio pensiere, C
Che chieder Voi a proprio danno suole, D
Vorrei non dar orecchio alle preghiere; C
Ma prega tanto, e tanto piange ognora, E
Che tanto al fin gli dò, quant'egli vuole; D
E dò a lui morte, ed a me stesso ancora. E

Dimmi, se trovi una sola regola delle anzidette, la quale non sia esattissimamente osservata in questo bellissimo Sonetto?

Sofr. Quanto più ne considero il pensiere, la distribuzione, la sentenza, le espressioni, le parole, e perfino i punti, e le virgole, tanto più lo trovo conforme a tutte le leggi dianzi accennate.

Metr. Ma prima di abbandonar il discorso del Sonetto, bisogna che ti dica alcune altre cose relative al medesimo.

Sofr. Nulla tralasciare, o Metròfilo, di quanto possa giovarmi.

Metr. Avrai forse sentito dire, che si usa un certo Sonetto, chiamato *di risposta*, col quale si fa eco ad un altro Sonetto, qualunque si sia, parlandone male o bene, con lode o biasimo, secondochè portano le circostanze: la qual cosa si può eseguire ancora in qualunque altro genere di poesia, rispondendo ad una Sestina per esempio con una Sestina, ad un'Ottava con un'Ottava. Questo tal Sonetto di risposta non altra particolar qualità richiede, se non se quella di esser composto colle stesse rime del primo: per le quali rime si può far uso delle stesse parole, o di parole diverse, come meglio piace. V'è pure un altro Sonetto chiamato *con coda*, proprio principalmente di oggetti giocosi, o satirici; e si chiama in questa maniera, perchè finito che è, gli si attacca una coda di una, o di più terzine, composta ognuna di esse d'un verso da sette piedi che rimi coll'antecedente, e di altri due versi da undici che rimino l'un coll'altro. Di queste due sorta di Sonetti, e di altre ancora meno usate, non occorre, che ti parli più a lungo, perchè

son cose, che poco importano, e che facilmente s'imparano col solo vederle.

Sofr. Rivolgi adunque il discorso alla *Canzone*, che è la seconda poesia, da te intitolata *Nobile* al par del Sonetto.

Metr. Delle Canzoni, o Sofrònia, vi sarebbe molto da dire; perchè se ne usano alcune di gusto greco, ed altre di gusto latino, chiamate con cento nomi diversi, che ti confonderebbero la mente. Ti basti di avere una perfetta notizia della canzone di gusto italiano, che è la più usata a' giorni nostri, ed è anche la migliore di tutte. Quando saprai fare delle buone canzoni all'uso nostro; potrai guardare ne' libri, come son fatte le altre, e facilissima cosa ti riuscirà l'imitarle.

Sofr. Debbo confessare sinceramente, che troppo mi accomoda il tuo sistema, diretto ad accorciarmi la strada, ed a risparmiarmi la fatica.

Metr. Le regole adunque per la nostra Canzone oltre della nobiltà già dianzi accennata, son le seguenti.

Regola 1.ª La Canzone di giusta misura non suol aver meno di cinque o sei stanze, nè più di dieci o dodici.

Regola 2.ª La stanza di misura giusta non suol eccedere i venti versi, nè averne meno di nove.

Regola 3.ª E' libero nella prima stanza l'ordine delle rime; ed è libera parimente la distribuzione de' versi, ora da sette, ed ora da undici piedi.

Regola 4.ª Quel sistema di versi, e di rime, che si fissa nella prima stanza si ha da osservare in tutte le altre, fuorchè nell'ultima chiamata *Congedo*, la quale suol essere più breve, componendosi di otto, di sei, di cinque, e talora di tre soli versi, due rimati, ed uno senza rima.

Regola 5.ª L'argomento della Canzone ha da essere uno solo. Le pruove, i simili, o gli adorni, che vi si frammischiano, han da tender tutti ad un solo fine. Ogni stanza ha d'avere il suo pensiere compito, o quasi compito: ma questi diversi pensieri han da essere come i raggi della ruota, che si uniscono tutti in un sol centro.

Regola 6.ª La stanza chiamata *Congedo* (la quale si può mettere, e si può tralasciare) è destinata ad accennare in qualunque maniera il fine della Canzone. Ordinariamente si rivolge il discorso ad essa medesima.

Sofr. M'immagino, che mi farai sentire qualche buona Canzone, che possa servirmi di modello.

Metr. Vi sono a' giorni nostri alcuni Poeti, i quali per maggiormente allontanarsi dalle fan-

ciullaggini ed arguzie del secolo decimo settimo, compongono le loro Canzoni con una specie di forza affettata, e di sublimità troppo oscura, chiamata da loro filosofica. Essi fuggono da una estremità viziosa, e cadono imprudentemente in un'altra non men difettosa della prima. Il vero modello, che ti hai da proporre, è il Petrarca. Questo gran Poeta fra le altre belle Canzoni, ne compose una che comincia: *Standomi un giorno solo alla finestra*. Ascolta come la imitò Luigi di Leon: ed impara tu pure ad imitare.

Vanità de' beni della terra.

Il dì per me nojoso A
Verso l'occaso declinava un poco, B
E declinava insieme il mal passato, C
Lasciandomi in riposo; A
Quando a un momento mi ritrovo in loco, B
Donde ha principio un verdeggiante prato C
Di fiori mille ornato, C
Sforzo il maggior, che fesse mai Natura. D
La vaghezza, l'odor della pianura D
Mi vi trassero dentro dolcemente. E
Ahi lasso! Di repente E
Languì nel prato il fiore, F
E il gaudio in duol mi si cangiò nel core. F

Sovr'alto fondamento A
Vidi regal magion sì ben formata, B
Che vinceva ogni arabico lavoro. C
Era il muro d'argento, A
Di perle e di rubin la vaga entrata, B
Era eburnea la torre, il tetto d'oro. C
L'interíor tesoro C
Per le finestre lucide apparìa, D
E per entro sonava un armonìa D
Sì dolce, che mi parve d'improvviso E
Scoprire un paradiso. E
V'entrai per mia sventura: F
Trovai quel cielo una prigione oscura. F

Fresca erbetta cingea A
Il macigno durissimo di un monte, B
Donde in loco segreto e dilettoso C
Mormorando nascea A
Limpido assai più del cristallo un fonte, B
Che vago rende il campo ed ubertoso. C
Io di bere bramoso C
Mi lanciai su quel fonte; e attinse, oh Dio! D
Vive fiamme per acqua il labbro mio: D
E a mio danno maggiore il fonticello E
Prende un corso novello; E
E fuggendo lontano, F
Preda mi lascia del dolore insano. F

Colomba d'aureo e bianco A
Pinta le piume e porporin colore, B
Sì vaga al guardo che ne fui sorpreso, C
Mansa mi venne a fianco, A
Simile a quelle, a cui la Dea d'amore B
Fida il suo cocchio, e di sè stessa il peso. C
D'amore, oimè! compreso C
Me la posi nel sen: e appena giunge, D
Che il sen col rostro mi trafora e punge, D
Succiandomi, crudel! anima e sangue. E
Quando mi vide esangue, E
D'aquila in forma al cielo F
Volò, e di morte mi lasciò nel gelo. F

Maestoso il sembiante, A
Ma insiem ridente, e d'ogni grazia pieno, B
Vaga fanciulla di regal figura C
Mi si pose davante. A
Rispettoso, mostrandole il mio seno, B
Le offrìi la vita e il cor con fede pura. C
Ahi che il ben poco dura: C
Essa accettò il mio dono, e in tutta l'alma D
Dolce piacer m'infuse, e dolce calma. D
Ma repente s'intorbida, e s'adira, E
E da me si ritira. E
Oh barbara mia sorte! F
Vita, sei dura; sei pur pigra, o morte! F

Canzon, l'immago nera A
Di tanti casi acerbi mi dispera; A
E bramo sol la morte, che finita B
Può fare un giorno sì funesta vita. B

Che ti pare, o Sofronia, di questa nobile composizione?

Sofr. Mi pare, che è troppo nobile per la mia debole capacità.

Metr. Non è così. Con un poco di studio, e di pratica troverai egual facilità nelle poesìe *nobili*, che in quelle che chiamai *plebee*.

Sofr. Ma io non so ancora, quali siano queste tali poesie, alle quali tu dai un sì basso nome.

Metr. Le *Egloghe*, e le *Favolette* (come ti dissi prima) son le poesie, che comprendo sotto il titolo di *plebee*. Io per altro non le chiamo così per avvilirle, ma sol per riguardo agli oggetti, de' quali in esse si discorre, ed al linguaggio popolare o mediocre, con cui vi si parla.

Sofr. Siano pur plebee per nome, o per fatti, poco mi preme. Quello che m'importa è il saperle fare.

Metr. Non solo le saprai fare, ma le farai ancora con gran piacere, perchè son naturalmente dilettevolissime.

L'egloga è una poesia adattata al genio de' Pastori, oppur de' Pescatori, o Marinaj, o

d'altre persone simili. Ora vi parla da capo a fondo un Pastore solo, consolandosi o lagnandosi seco stesso, o de' suoi amori o ripudj, o delle sue fortune o disgrazie, o de' buoni o cattivi pascoli, o di altre cose simili: ed ora vi parlano due o più Pastori, o raccontando l'uno all'altro le sue vicende, o cantando un dopo l'altro i suoi amori, o alternando in altra maniera i discorsi, purchè sieno adattati alla loro professione, e semplicità. Succede talora, che vi parla anche il Poeta, o per narrare qualche fatto de' Pastori, o per significare il luogo, oppur il tempo, in cui s'incontrarono, o cantarono, o qualche altra cosa fecero. *Il metro* (che così si chiama la materiale costruzione poetica, come ti ho detto altre volte) è affatto libero in cotali poesie. Si compongono in terzine, in quartine, in ottave, ed in qualunque altro genere di stanze, che si vuole: anzi in una medesima Egloga, in occasione di mutar argomento o discorso, si può mutar anche il metro. Ascolta, come i due Pastorelli Florenio, e Liranio, cantando a vicenda, fanno una descrizione naturalissima della loro vita pastorale. I versi son presi da un' Egloga di Bernardo Balbuèna Poeta Castigliano del buon secolo.

FLORENIO.

Oh quanto è lieto il Pastorel beato, A
Che i dì nel campo mena B
Coi suoi pensier, senza il minor tormento! C
E' il suo piacer più grato A
Sonar la dolce avena: B
Seguir la greggia è il suo maggior contento. C
Nulla dal sonno il toglie: D
Non serve a niun, fuorchè alle proprie voglie. D

LIRANIO.

Munge le Capre verso l'ore oscure, A
Cena o cacio, o giuncata, B
O butiro più bianco della neve. C
Si sdraja senza cure A
Sovra la paglia usata; B
Nè danno alcun dalla stagion riceve. C
Colle pelliccie intorno D
Fa un sonno sol da prima sera a giorno. D

FLORENIO.

Appena alzato all'apparir la luce, A
Scalda le man col seno, B
E il suo ventre digiun con la focaccia. C
Mentre il gregge conduce A
Al più verde terreno, B
Col lanoso gabban il freddo scaccia. C
Poi sale a un' alta vetta, D
E lì del Sole il novo caldo aspetta. D

LIRANIO.

Or vicino si asside a un chiaro fonte, A
Or presso ad un ruscello, B
Che corre fra due margini di fiori. C
Vede sparso pel monte A
Delle Capre il drappello, B
E narra intanto i suoi più dolci amori. C
Talora spensierato D
Si riman sotto un olmo addormentato. D

FLORENIO.

Canta lungi talor dai caldi rai ec.

Sofr. Oh quanto mai è leggiadra e dilicata questa poesia pastorale!

Metr. Io son sicuro, che se tu leggerai di cotali poesie ne' libri de' buoni Autori, ne rimarrai invaghita ed incantata. Ma ti piaceranno ancora le *Favolette*, che son pur esse composizioni di stile facile e naturale.

Sofr. Mi sembra che cotali poesie si adattino più al mio genio, che quelle più alte e sublimi. Le *Favolette* poi, se son come quelle che si raccontano al caldo del foco nelle lunghe serate d'inverno, mi piaceranno moltissimo senza dubbio.

Metr. Son molto simili a quelle; se non che quelle per lo più, come inventate da gente ignorante, son piene di cose inverisimili, e spropositate.

Sofr. Or dimmi adunque, come debbo contenermi per farle come van fatte.

Metr. Richiama alla memoria tutto ciò che ti dissi nel primo Dialogo intorno al Verisimile. Supposta in te l'istruzione, che allor ti diedi, sappi, che la *Favola*, o *Favoletta*, non è altro che un semplice racconto di un fatto verisimile, dal quale si ricavi, o ricavar si possa qualche lezione morale, utile alla vita umana. Una cotal poesia può esser o breve, o lunga, secondo le diverse qualità del fatto; e si può scrivere in versi grandi o piccoli, sciolti o rimati, nella maniera in somma che si vuole. Eccoti un' antica Favoletta latina, tradotta in italiano.

Disse morendo un Corvo alla sua buona Madre: A
Porgi per la mia vita preci al celeste Padre. A
Rispose a lui la Vecchia: il tuo rapace artiglio B
Giunse perfino all'Are. Che vuoi sperare, o Figlio? B

Sofr. Son ben poche le parole di questa Favoletta; ma son molte le cose che insegna. E' un genere di poesia, che sembra il miglior di tutti per dar lezione di buoni costumi.

Metr. A questo medesimo fine son principalmente dirette tutte le altre poesie, di cui mi rimane a parlarti, che son le *Serie*, e le *Giocose*.

Sofr. Mi sembra, che si possano comprendere in questa terza classe tutti i componimenti poetici del Mondo, perchè in qualunque maniera si facciano, tutti han da essere necessariamente o *giocosi*, o *serj*.

Metr. Io ho gran piacere, o Sofrònia, a sentir dalla tua bocca delle riflessioni sì giuste. E' verissimo (come tu dici) che il Sonetto, la Canzone, l'Ottava, e qualunque altra sorta di composizione poetica, è indifferente per sè medesima ad essere o seria, o giocosa: ma è certo pure, che vi sono alcune sorti di poesie più adattate alla serietà, come sono i *Poemetti instruttivi*; ed altre più proporzionate allo scherzo, come sono le *Satire*: e queste tali poesie, son quelle alle quali ho data la denominazione particolare di *giocose*, e di *serie*.

Sofr. Mi piacerà probabilmente la serietà de' *Poemetti instruttivi*; ma credo, che lo scherzo della *Satira* mi riuscirà più gustoso.

Metr. Chiamo Poemetto instruttivo qualunque composizione poetica destinata direttamente ad instruire o in Fisica, o in Morale, o in Nautica, o in Agricoltura, o in Caccia, o in Pesca, o anche in un Giuoco; in qualsisia cosa in somma, che a scienza, o ad arte, o ad altra occupazione umana appartenga. Abbiamo in questo genere eccellenti Poe-

metti e greci, e latini, ed italiani, i quali potrai non solo consultare, ma imitare ancora, quando avrai acquistate notizie sufficienti, onde poterli fare.

Sofr. Ma dimmi almeno come si fanno cotesti Poemetti: con quali leggi? con quali versi? con quali espressioni?

Metr. Si fanno con versi a piacimento, o rimati o non rimati, o lunghi o corti, o sdruccioli o piani; e si fanno in coppie, in terzine, in quartine, in ottave, ed in altre maniere ancora. Le principali leggi poi, che si han da osservare in esso, son le tre seguenti.

1.ª E' ben fatto il proporre fin dal principio del Poemetto l'argomento, che vi si ha da trattare: ed è ben fatto ancora l'invocar l'ajuto o di qualche falso Nume, se la materia è profana, o della vera Sapienza divina, se l'oggetto è sacro.

2.ª Bisogna ridurre tutto il Poemetto ad una specie di unità; tutti i pensieri, tutte le massime, tutte le invenzioni, tutti i simili, tutti gli altri adorni, ad un solo oggetto, ad un solo fine.

3.ª Le espressioni e le parole siano chiare, decenti, e naturali; adattate in somma al linguaggio d'un Maestro, che desidera d'instruire, e conseguentemente di essere inteso.

Sofr. La cosa sembra facile; ma credo che nella pratica non sarà così. Io che non aspiro ad esser maestra, mi occuperò più volentieri nelle poesie giocose.

Metr. Eppur mi credi, o Sofrònia, che non v'è cosa tanto difficile, quanto il saper fare una poesia da ridere con tutta la dovuta perfezione.

Sofr. Lo credo, perchè tu lo dici. Ma per altro non so comprendere come sian sì difficili le buffonerìe, essendo sì pieno il mondo di buffoni.

Metr. Lo scherzo freddo ed insipido è da molti; ma il saporito e frizzante è da ben pochi. Chi vuol saper comporre delle poesie veramente facete, bisogna che faccia prima un qualche studio serio sulla natura del *Ridicolo*, e sulla maniera di ritrovarlo.

Sofr. Io sono affatto al digiuno di cotali notizie.

Metr. *Ridicolo* si chiama qualunque oggetto, che ci muove a ridere. Si son dette mille cose dagli Scrittori per ispiegare in che consista la ridicolezza d'un oggetto. Io, lasciando ad ognuno la sua propria opinione, ti dirò in poche parole qual è la mia. Già ti dissi nel primo Dialogo, che tutti gli oggetti di questo mondo han qualche relazione tra di loro; e ti spiegai ancora dove si nasconde questa tal relazione, e come si fa

a ritrovarla. Or io credo, che il Ridicolo non in altro consiste, che nell' ingegnosa e fortunata scoperta di relazioni lontanissime, le quali non essendo state prevedute, recano sorpresa, ed unendosi con insolita stravaganza in un oggetto solo, muovono naturalmente le risa di chi le vede, o le considera. Perciò ridiamo, e non per altro motivo, quando all'improvviso ci comparisce innanzi un Guerriero che ci sfida colla conocchia; un galante Parigino, a cui pende dalla parrucca una coda di majale; un Nano che comanda l'esercizio ad una compagnìa di Granatieri.

Sofr. Sia la migliore, o non sia, la tua opinione, io certo con essa capisco in che consiste il ridicolo. Non mi manca che di saper ritrovarlo.

Metr. Per trovare il Ridicolo (secondo l'anzidetta opinione) basta cercare le relazioni più strampalate, ed unirle poi insieme in un solo punto di vista. Se le unirai in un solo detto, ne nascerà un *Detto faceto*: se le accoppierai in una sola persona, ti vedrai avanti agli occhi una *Persona ridicola*: se le congiungerai in un solo fatto, ne risulterà un *Fatto da ridere*.

Sofr. Portamene degli esempj; chè questo è il mezzo più efficace per comprender le cose.

Metr. Il primo *Ridicolo*, che è quello dei *Detti faceti*, si ottiene in cinque maniere. 1.ª maniera: Si dice una parola o equivoca, o stroppiata, la quale mostri di dire una cosa, e ne dica un' altra. 2.ª maniera: Si frammischiano insieme varj linguaggi diversi, oppure varj dialetti d'una stessa lingua. 3.ª maniera: Con parole grandiose s'innalza una cosa vile, o con parole basse si avvilisce una cosa grande. 4.ª maniera: Con espressioni d'importanza si ragiona d'un affare da niente, o con espressioni di disprezzo si tratta d'un affare importante. 5.ª maniera: A chi domanda per sapere, gli si dice una cosa già saputa: a chi vuol uscire da un dubbio, gli si accresce la difficoltà in aria di levargliela: a chi aspetta in somma una risposta, se ne dà un' altra inaspettata. Ecco i migliori fonti di tutti i *Detti faceti*.

Il secondo *Ridicolo*, che è quello delle *Persone*, consiste in rappresentare con maniere caricate i personali difetti di qualcheduno. Paragonerai per esempio una faccia vajolata ad una grattugia da formaggio; un occhio grande ad una finestra gotica; una bocca larga ad un forno aperto; un naso lungo ad una canna da cammino; un mento curvo ad una mescola da pappa; una gamba storta ad una scimitarra da turco; un corpo smilzo ad

uno spiedo senz'arrosto. Con questi ed altrettali paragoni potrai scherzar quanto ti pare, senza mai per altro discostarti da quella strana relazione, che avrai scoperta fra i due oggetti paragonati.

Il terzo *Ridicolo*, che è quello de' *Fatti*, è il migliore, e più copioso di tutti, e principalmente si diletta di far risaltare i vizj, e le debolezze degli uomini, che è la più propria occupazione della poesia chiamata *Satira*. Vuoi ridicolizzare per esempio uno stolto Matematico? Mettigli nella mano sinistra una grandissima lente avvicinata agli occhi, e nella destra un compasso di smisurata lunghezza, in atto di aspettare con pazientissima attenzione il salto di una pulce, per misurare lo spazio da essa trascorso. Vuoi ridicolizzare un uomo pazzamente appassionato per la Musica? Fallo cantare a tutte le ore, ed in tutti i luoghi; fallo camminare a passi di battuta; fallo battere la solfa sulle spalle di tutte le persone, che trova. Vuoi ridicolizzare un Giudice invanito della sua autorità? Rappresentalo seduto *pro tribunali* a dar sentenza in una lite fra un Gatto, ed un Cane; fa, che volendo egli decidere a favor del Gatto, sia morsicato in una gamba dal Cane; e che piegandosi egli per conseguenza a favor del secondo, sia graffiato

in faccia dal primo; e quindi assaltato, e maltrattato da tutti e due, si ponga a fuggire vergognosamente dal tribunale. Vuoi ridicolizzare un Avaro, un Ubbriaco, un Saccentello? descriverai il primo, o correndo alla sua cucina a turare la bocca del soffietto, perchè non si sgonfi, e non se ne perda l'aria; o seduto a leggere di notte nel grande inverno al lume della Luna, per non consumare l'olio della lucerna. Dirai, che il secondo o morì di passione all'improvviso, perchè gli si ruppe una bottiglia di vino; o cedette all'ardore d'una febbre, per non bere neppur il brodo, come fatto coll'acqua. Metterai in bocca del terzo un discorso spropositato sul Poema di Virgilio, nel quale dirà egli, fra le altre cose, di aver letto con gran piacere il famoso matrimonio contratto in Cartagine di America fra il Marchese Didone, e la Contessa Enea. Così potrai mettere in ridicolo qualunque altra stravaganza della vita umana.

Sofr. Ti sono infinitamente obbligata per la somma premura, con cui ti sei adoprato a farmi conoscere il Ridicolo.

Metr. Or questo è quello, di cui principalmente si fa uso nella Satira, ed in tutte le altre poesie giocose, chiamate dagl'Italiani *bernesche*.

Sofr. Ma che? le poesie giocose son di molte fatte?

Metr. Son di tante fatte, di quante tu le vorrai fare. Potrai comporre in istile giocoso e Sonetti, e Canzonette, ed Ottave, e Quartine, e qualunque altra poesia, che ti venga in mente. Ma la Satira, che fra tutte le composizioni giocose è la più utile, ama principalmente una spezie di terzina, o di terza rima, chiamata *Capitolo*, che è quella stessa, che ti descrissi poc'anzi, parlando dell'Elegìa. L'espressione poi di cotali poesie vuol essere instruttiva, faceta e mordace.

Sofr. Mi eserciterò qualche volta in questa specie di poesia ancora, benche non troppo adattata al mio genio.

Metr. Farai molto bene ad avvezzarti anche allo scherzo, ed alla Satira, perchè son cose ancor esse, che a suo tempo giovano. Meno utili sono cert' altre poesie di stravagante costruzione, le quali, quantunque usate da alcuni, possono da te disprezzarsi, o almeno non curarsi.

Sofr. Pure non sarebbe male, mi sembra, che ne avessi una qualche idea per poterne discorrere.

Metr. Fra cotali poesie stravaganti, o puerili, le principali son cinque: *il Verso a due lingue*: *la Rima incatenata*: *l'Eco*: *l'Acrostico*: *il Labirinto*.

Il *Verso a due lingue* è quello, le cui parole han significato e buon senso in due differenti linguaggi, latino per esempio, ed italiano.

La *Rima incatenata* è quella che passa dal fine del primo verso alla metà del secondo, dal fine del secondo alla metà del terzo, e così va avanti fino all'ultimo verso, in mezzo al quale non v'è rima.

L'*Eco* è una ripetizione (che si fa al fine d'ogni verso) della metà della parola, con cui esso finisce, ma colla circostanza inevitabile, che la mezza parola sia pur essa parola intiera, e significante, come succede per esempio in *bianca anca*, *Calvario vario*.

L'*Acrostico* è una qualunque poesia, nella quale le prime lettere, o le prime sillabe de' versi, congiunte insieme, formano una parola, o una proposizione, che abbia per sè medesima un qualche senso relativo all'oggetto di essa poesia.

Il *Labirinto* è una composizione poetica fatta con tal pazienza e fatica, che si possa leggere o a rovescio, o a traverso, o a salti, o in qualunque altra maniera, che gli venga in testa al Poeta, purchè sia insolita, o stravagante.

Ti ho data notizia di queste sciocchezze, non perchè ti venga in mente di farle, ma per-

chè ne abbi una qualche cognizione, onde poterle sfuggire in te medesima, e deriderle negli altri.

Sofr. Io dunque, secondo il tuo consiglio, non mi occuperò in altre poesie, che in quelle che dianzi mi hai spiegate, comprese tutte in tre sole classi.

Metr. Fammi vedere, se ti ricordi delle tre classi da me accennate, e de' principali componimenti poetici, che in esse classi si contengono. Non richiedo oggi da te che questa sola ripetizione per riguardo a tutta la conferenza, che abbiam tenuta.

Sofr. Le poesie, delle quali oggi mi hai parlato, si riducono tutte a sei capi: *Liete*, e *Meste*; *Nobili*, e *Plebee*; *Serie*, e *Giocose*. Le principali tra le Liete son le *Ariette*, e le *Canzoncine*; e tra le *Meste* le *Elegie*, e gli *Epitaffj*. I *Sonetti* e le *Canzoni* hanno il primo luogo fra le poesie *Nobili*; e le *Egloghe* e le *Favolette* fra le *Plebee*. Il più notabile fra tutti i Componimenti *Serj* è il *Poemetto instruttivo*; e fra tutti i *Giocosi* è la *Satira*. Il discorso di queste principali composizioni poetiche ti ha data occasione a darmi notizia di più altre, che lungo sarebbe a riferire.

Metr. Mi basta, o Sofrònia, ciò che ne hai detto. Ora non voglio altro da te, se non che

ti eserciti per alcune settimane in tutte le classi di poesie, delle quali ti ho ragionato. Quando avrai fatta una mediocre riuscita in cotesti piccoli componimenti, ritornerò a parlarti de' più grandi.

DIALOGO VII.

Natura, e Costruzione delle Poesie grandi.

Metr. Buon giorno, Sofrònia. Vengo a vedere i primi tuoi abbozzi poetici.

Sofr. Eccoti i primi lavori della tua Discepola. In questi fogli troverai Sonetti, Canzoni, Madrigali, Ariette, e perfino Epitaffj da sepoltura. Ma quanto vi troverai mai da correggere! quanto da compatire, e forse ancora da ridere!

Metr. Brava... Bravissima... Vi sono delle cose buone... Godo del tuo ingegno... Questi tuoi pezzi son tutti esatti per riguardo alla costruzione materiale... Son passabili ancora per conto del Verisimile... Non vi manca, che un poco di linguaggio poetico.

Sofr. Vi mancherà certo. Non so neppur che cosa sia un cotal linguaggio.

Metr. Lo saprai col tempo. Oggi bisogna finire il discorso sulla material tessitura di tutti i componimenti poetici.

Sofr. Ma che su di ciò v'è ancora più da dire?

Metr. V'è sicuro. Nella passata conferenza non ti parlai che delle poesie piccole. Bisogna che t'instruisca adesso sulle grandi.

Sofr. Non vorrei, che queste seconde fossero tante da potermi far perdere la memoria delle prime.

Metr. Si riducono tutte a due sole classi: *Poemi Eroici*, e *Poemi Teatrali*. E' certo, che coteste grandi poesie non son da tutti. Ma quando ancor ti venisse pensiere di farne qualcheduna; le poche regole che io ti darò, congiunte colla lezione de' buoni autori, ti basteranno per poterlo eseguire.

Sofr. De' *Poemi eroici*, per dirti la verità, neppur il nome sapevo. De' *teatrali* ho qualche notizia, perchè più volte sono andata al teatro.

Metr. Il Poema *eroico* (a cui si dà pure il nome di *Epico*) è una lunga poesia destinata a raccontare, e magnificare un qualche grande avvenimento, o sacro, o profano.

Sofr. Fammi il piacere di nominarmene un esempio, onde mi possa servir di regola.

Metr. *La Redenzione del Genere umano*, o *la Distruzione del Tempio di Gerusalemme*: ecco due argomenti sacri. *La Rovina di Troja*, o *la Conquista dell'America*: eccone due profani. Cotali successi storici, ed altri ancora non

istorici, immaginati alla foggia di questi, son degnissimi d'un Poema Eroico.

Sofr. E perchè mai si chiama *Eroico* un tal Poema?

Metr. Perchè in esso ogni cosa ha da esser grandiosa, o magnifica: grande il fatto, che si prende per argomento: grande la persona a cui principalmente si attribuisce: grande l'espressione, con cui si narra il successo: e grande perfino il verso, con cui si canta.

Sofr. Tanta grandezza non è certo da me.

Metr. Può essere che col tempo sia da te ancora. Impara prima tutte le regole da far un'opera si grande; e poi forse non ti parrà si difficile.

Sofr. Io riceverò da te col maggior gradimento tutte le cognizioni, delle quali mi crederai capace.

Metr. Cominciamo dalle regole più facili, appartenenti alla materiale costruzione del Poema.

Regola 1.a Il verso più proprio è quello da undici piedi, perchè è fra tutti i versi il più sonoro e magnifico.

Regola 2.a La stanza più adattata è quella, che chiamasi propriamente ottava, perchè fra tutte le stanze, che sono in uso, è la più seria e maestosa.

Regola 3.ª Se basta per il compimento dell' opera meno d'un centinajo d'ottave, si fa di seguito tutta la poesia: se poi la materia richiede maggior estensione, si divide il Poema in quattro, o dieci, o più *Canti*, ognuno de' quali abbia quaranta, o sessanta, o più stanze.

Eccoti spiegata tutta la costruzione materiale del Poema eroico.

Sofr. Finora so il meno. Quello che mi manca a sapere mi darà sicuramente più fastidio.

Metr. Per chi ama l'applicazione non v'è cosa nojosa, nè difficile. Seguita pure i miei passi, e capirai successivamente tutta la costruzione interna del Poema. Nella prima, o nelle prime stanze, vi si han da mettere due preliminari: la *Proposizione*, e l'*Invocazione*. La *Proposizione* è una brevissima notificazione dell'argomento, di cui si ha da trattare. L'*Invocazione* è una succinta preghiera, che fa il Poeta, acciocchè gli riesca l'impresa con felicità. Ordinariamente si dà il primo luogo alla Proposizione, ed il secondo all'Invocazione: ma vi sono ancora esempj contrarj.

Sofr. E a chi mai si ha da dirigere l'invocazione, o la preghiera?

Metr. Se l'argomento è cristiano, si dirigono i voti all'Altissimo, o a qualcheduno de' Santi del cielo: se la materia è gentilica,

si domanda soccorso a qualche Divinità del Gentilesimo: se poi l'oggetto è profano, non relativo a religione nè vera, nè falsa; si possono indirizzar le preci ad arbitrio, a Dio, ad un Angelo, alle Muse, ad Apollo; in somma a chi si vuole: anzi alcuni Poeti hanno usato di rivolgersi ancora a qualche personaggio vivente, raccomandandosi in qualche maniera alla di lui protezione.

Sofr. Abbiamo già dunque cominciato il Poema: Vediamo, se mi riesce di tenerti dietro nella continuazione.

Metr. E perchè no? La continuazione del Poema si riduce tutta ad una *poetica narrazione*, colla quale si faccia vedere l'intiero successo quasi storicamente, in modo tale, che se ne scorga colla maggior chiarezza ed il *principio*, ed *il progresso*, ed *il fine*.

Sofr. La parola *poetica* è quella che mi dà più suggezione, perchè chi sa quante cose mai vi si comprendono.

Metr. Il dover la narrazione esser *poetica* non altro vuol dire se non che il Poeta dée interromperla ed inviluppar la con aggiunte di sua invenzione, ma tutte per altro verisimili, e collegate col successo, di cui si ragiona.

Sofr. Bisogna per altro ch'io sappia di qual natura debbon essere coteste aggiunte intermedie.

Metr. Le principali, e più gradite son tre: La *Comparazione*, il *Ragionamento*, e l'*Episodio*. Una breve pittura d'un oggetto estraneo, il quale sia simile per qualunque riguardo a qualsisia degli oggetti, di cui si va discorrendo: questo si chiama *Comparazione*. Un discorso o pubblico, o privato, posto in bocca di qualche persona, la quale abbia avuto parte nell'avvenimento, di cui si tratta: questo si chiama *Ragionamento*. Un racconto d'un fatto, il quale non avendo per sè relazione necessaria coll'argomento, si riporti dal Poeta con tal naturalezza, che mostri di avere nel suo principio, e nel suo termine, una verisimile relazione con esso: questo si chiama *Episodio*. Nell'uso per altro di questi tre intermezzi bisogna aver sempre l'occhio a non mancare alle leggi dell' *Unità*, e della *Misura*.

Sofr. Ecco delle nuove regole, che mi giungono inaspettate. Tu mi vai insensibilmente caricando più che non comportano le mie forze.

Metr. Non ti avvilire, Sofrònia. Se seguiti con coraggio, tutti i pesi ti parràn leggieri. Eccoti le due facilissime leggi della *Misura*, e dell'*Unità*.

Unità. Ha da essere *uno* il fatto principale, che si prenda di mira; ed *uno* parimenti il

personaggio principale, a cui si attribuisca. Tutti gli altri fatti, che vi si frammischino, si han da dirigere al gran fatto: tutte le altre persone, che vi si introducano, han d'avere una qualche dipendenza dal gran personaggio.

Misura. Il fatto, o la serie de' fatti, di cui si fa la narrazione, ha da esser tale da potersi verisimilmente eseguire in uno spazio di tempo di *giusta misura*, la quale, per opinione de' migliori autori, non ha da oltrepassare i limiti d'un anno.

Ecco tutto il gran peso delle due leggi. Fuor di queste, non altro ti voglio aggiugnere, se non che lo stile, o il modo di esprimersi, vuol essere generalmente serio, e maestoso; ora per altro più o meno sublime, ed ora più o meno fiorito, secondo le diverse qualità de' fatti o delle persone, delle quali si va successivamente ragionando.

Sofr. Vedo, Metròfilo, che per conto del Poema eroico tu credi di aver finito. Ma io nondimeno vorrei da te qualche altra cosa di più.

Metr. Sai che mi puoi comandare, dove son buono a servirti.

Sofr. Vorrei che mi dessi un saggio di poesia eroica, onde io possa meglio capire tutto ciò che m' hai insegnato.

Metr. Per contentarti appieno bisognerebbe che ti leggessi da capo a fondo tutta la *Gerusalemme* del Tasso, o tutto l'*Orlando* dell' Ariosto. Pur ti voglio campiacere nella miglior maniera possibile. Essendo il *Ragionamento*, e la *Narrazione* le due principali occupazioni del Cantore eroico, ti farò sentire due squarci del Poema di Don Alfonso Ercilla poeta spagnuolo del cinquecento, il quale, dopo aver guerreggiato in America contra i popoli dell'Araùco, ne scrisse in verso la conquista. Il primo squarcio è un *Ragionamento* fatto dal vecchio Colocòlo ai suoi Araucàni, *aringa* (dice il Signor di Voltaire) *infinitamente migliore di quella, che fece Nestore ai Capitani Greci nell'Iliade di Omero.* Il secondo squarcio è una *Narrazione*, la quale, quando non avesse altro di buono, è mirabile per la stranezza del fatto, che vi si racconta.

RAGIONAMENTO.

O della patria Duci, e difensori,
Non d'imperar mi punge indegna brama:
Ambir vi lascio a gara questi onori,
Benchè dovuti a me per merto e fama:
Non me abbagliano titoli, o splendori;
Chè già la morte da vicin mi chiama.
Il patrio amore, che con voi mi stringe,
Ei solo a consigliarvi mi costringe.

Perchè di nomi illustri andiamo in traccia,
Occupando vilmente i nostri petti,
Se vinti omai, di tutto il mondo in faccia;
A straniero Signor fummo suggetti?
Perchè contra noi stessi alziam le braccia,
Mentre il nemico è ancor ne' patrj tetti?
Meglio è provar sul campo di battaglia
Contra l'empito ostil quanto ognun vaglia.

Qual insania è la vostra, o Araucàni,
Che il proprio sangue con furor vi sugge?
Contra le vite vostre avete mani,
E non contra il nemico, che vi strugge?
Volgete contra voi l'acciaro insani,
Mentre illeso l'Ispan trionfa, e rugge.
Se voglia di morir vi punge il core,
Perchè morir vilmente, e senza onore?

Deh, con animo forte, impetúoso,
De' vostri spirti raccogliete il resto:
Gite a turbar la gloria ed il riposo
Di chi ardisce insultarvi insin col gesto.
Se grande avete il petto, ed animoso,
Da forti il giogo vil scotete presto:
Quel sangue inutilmente non si butti,
Che basta, e avanza a riscattarvi tutti.

La vostra ardenza non m'è già discara,
Anzi assai m'incoraggia e mi rinforza:
Ma temo sol, che vi riesca amara,
Quanto più senza legge, e invan vi sforza:
Temo, che strugga alfin l'ardente gara
La propria Patria con la propria forza:
E se questo fia mai, la mia cervice
Sia la prima a cader, Patria infelice.

La mia debole etade in tal follìa
Altro non brama, o Patria, nè procura
Se non un ferro, che il morir mi dia,
Che in tanto mal mi nega la Natura.
Quegli è felice, cui per tempo svia
Da sì gravi dolor morte immatura.
Ma giacchè vivo ancor, per comun bene
Io debbo dirvi ciò che più conviene.

Pari siete in valor, pari in fermezza:
Il Cielo vi ugualiò fin dai natali,
Facendovi per sangue, per ricchezza,
A una maniera stessa tutti eguali:
Per senno poi, per animo, e grandezza
Potreste governar tutti i mortali.
Fu lo stesso valor, che in cor nutrite,
La cagion dell'amara interna lite.

Del vostro braccio nella forza io spero
Il rimedio trovar d'un mal sì grave:
Scelgasi un Duce, al cui comando, e impero
Riesca a tutti l'ubbidir soave:
Il Duce sia chi più robusto e altero
Porti più tempo sulla spalla un trave:
Chè dee fra gente nel coraggio eguale
Regnar chi in forza più degli altri vale.

NARRAZIONE.

Tacque allor Colocòlo, al cui parlare
Era stato in silenzio ognuno attento.
Seguì leggier bisbiglio popolare
Pei diversi parer del parlamento:
Ma finite fur subito le gare,
E più non si sentì verun lamento:
Il popol dianzi torbido e feroce,
Mite acconsente al vecchio ad una voce.

Si diè il comando: fu portato il grosso
Albero rozzo ancor, nè ben rotondo:
Era un massiccio libano, che smosso
Fu a gran fatica dal terren profondo.
Paicàbi il prende, e ne sostien sull'osso
Dell'omero robusto il grave pondo:
Regge sei ore; ma non più potendo,
Cede alla forza di quel peso orrendo.

Cajocupìl repente dal suo posto
Salta fuori, ed intrepido lo afferra:
Sovra la spalla, ove a seder l'ha posto,
Cinque ore il tien, ma poi lo lascia in terra.
Gualèmo di poc'anni, e ben disposto,
Dopo un'ora, e quattr'ore, anch'ei lo sferra.
Angòl più di Gualèmo un'ora intera
Sostenne il peso sulla spalla altera.

Mezzo giorno Purèn stette al cimento;
E il vigoroso Ongolmo più di mezzo.
Lebopìa, che non ha tanto ardimento,
Vi sta quattr' ore, e della quinta un pezzo:
Lemolèmo vi regge senza stento,
La gran fatica non avendo in prezzo:
Corre, e salta leggier: ma alle sett'ore
Per l'imprudenza gli mancò il vigore.

Elicura più timido ne viene,
E a tutti i membri suoi chiede soccorso:
Dopo nov' ore ceder gli conviene
Al grave peso, che gli preme il dorso.
Tucapèlo quattordici il sostiene,
E il popolo a lodarlo era concorso;
Quando Lincoja si fa innanzi ardente,
E presa da' stupor tace la gente.

Dell' inutil mantello disgravato,
Scopre le larghe mostrúose spalle,
E sotto il peso l'omero inarcato,
Par che il tronco riceva in una valle:
Corre leggier qua e là, non mai forzato
Le sue guance a mostrar o smorte o gialle.
Corse dall' alba in fino a sera il Sole;
Ed egli il campo abbandonar non vuole.

Veniva in fretta l'odíata notte
Ad oscurar il prato e la collina;
Ma fuori uscì dalle marine grotte
Cinta la fronte di bei rai Lucina.
Nelle prove giammai non interrotte
Sta Lincoja aspettando la mattina,
E fin che il Sole a mezzo ciel non vede,
L'onorato troncon a niuno ei cede.

Non vi fu neppur un fra tanta gente,
Che a lui di forza non cedesse il vanto,
Non credendo che un peso sì eccedente
Potesse altr'uomo tollerar mai tanto.
Il popolo s'affolla impazíente,
E a dargli onor gli corre ognuno accanto,
Con la voce applaudendo e con la mano
Al valor del creduto Capitano.

Alta la testa, il Barbaro contento
I plausi popolar superbo udiva,
Quando Caupolicàn con piè non lento
Solo in quel loco senza truppe arriva:
Egli aveva perfin dal nascimento
Una pupilla d'ogni luce priva:
Ma quanto lume agli occhi gli mancava,
Tanto in petto il coraggio gli avanzava.

Nobile egli era, di poc'anni onusto,
Uomo d'autorità, grave, severo,
Amante assai di dare a ognuno il giusto,
Rigoroso, inflessibile, ed austero.
Ha grande il corpo, il petto non angusto,
E di membra è fortissimo e leggiero:
E' pronto, astuto, a meditare usato,
E in affari improvvisi misurato.

Fu con mostre giulive ricevuto,
Ma forse da più d'un con dispiacere:
Gli fu tutto narrato per minuto
Di Colocòlo il nobile pensiere.
La notte intanto ogni animal già muto
Invitava a dormir fra l'ombre nere.
Si decretò, che insino al nuovo raggio
Caupolicàn trattenga il suo coraggio.

La gente intanto ad occhio aperto e desto
Passa la notte in romorose gare:
Chi s'attiene a Lincoja, e chi più presto
Vuole a Caupolicàn il vanto dare:
Chi per quello scommette, e chi per questo,
Gli animi incerti, come in dubbio mare:
Stan la più parte volti ad oríente,
Chiamando il Sol, che i gridi lor non sente.

Già la rosata aurora cominciava
A ricamare il cielo a più colori,
E le misere genti risvegliava
Ai diversi lor soliti lavori:
Non più la notte col suo manto aggrava
Le verdi erbette e i vario-pinti fiori:
Splendono i raggi della luce nova,
Quando Caupolicàn viene alla prova.

Mostrando sprezzo della grande impresa,
Prende snello il troncon duro e nodoso;
E qual sottil virgulto, che non pesa,
Lo butta sopra il dorso, ardimentoso:
La gente tutta ammutolì sorpresa,
Guardando il corpo ruvido nervoso.
Serpe a Lincoja in volto col pallore
Un non so qual mestissimo timore.

Cammina adagio il Barbaro sagace,
E intanto cresce a grandi passi il giorno.
Accorcia l'ombra la splendente face,
Ed ei continua a camminare intorno.
Al Sol già stanco avvicinarsi piace
Verso il notturno d'oceán soggiorno:
Succedono le stelle al Sol che manca,
E non ancor il Barbaro si stanca.

La chiara Luna, dal sopor già desta,
Esce dal freddo albergo tenebroso,
E dilegua coi rai dalla foresta
Il nero vel, che la copriva ombroso.
Caupolicàno, immobile la testa,
Non segna ancora di voler riposo;
Anzi leggier si move, e si raggira,
Mostrandosi con vanto a chi lo mira.

Fra le cime d'un monte bipartito
Già di Titon la sposa si vedea:
Il luminoso capo auricrinito,
Che le brine coprivano, scotea:
Sovra il languente praticel fiorito
Il rugiadoso umor ne discendea:
Ogni stilla tra i fior splende, a vederla,
Come fra gemme a più color la perla.

Esce correndo il carro di Fetonte
Dal mar profondo per le strade usate:
In breve spazio accoglie l'ombre il monte,
Onde riscaldi il Sol le valli amate.
Caupolicàn frattanto dalla fronte
Non di sudore ancor stille ha versate.
Torna a coprirsi il ciel d'ammanto nero;
Ed ei prosegue col valor primiero.

Cintia, men d'altre volte frettolosa,
Con lungo giro a comparir tardava:
Torbida in fine, accesa e neghittosa,
Di volto e lume scarsa si mostrava:
Fermossi a mezzo corso curiosa
Di veder, come il gioco terminava:
Ma non vedendo mai l'atteso fine,
Disperata nel mar rituffa il crine.

Caupolicàno intanto si affatica,
E reggere più tempo ancor presume,
Vincendo collo sforzo la fatica,
Ed in forze crescendo per costume.
Apollo in traccia della dolce amica
Stendeva i raggi del diurno lume:
E di Leocàn il figlio nel sembiante
Si mostra ognor più fermo e più costante.

Era già in alto il Sol, quando ei l'enorme
Peso depon dal dorso, ove il tenea,
Spiccando un salto altissimo e deforme
Per mostrare che ancor più spirto avea.
Fa plauso tutto il popolo uniforme,
E il vario grido un grido sol parea:
Ognuno il forte, ed il robusto il chiama,
E duce e Capitan ognun l'acclama.

Il nobile spettacolo compiuto,
Caupolicàn secondo i riti siede;
E per Duce da tutti ricevuto,
Lieto ne accetta la giurata fede.
Fu poi sì venerato e sì temuto,
E tanta ubbidienza ognun gli diede;
Che il popolo, ancor quando era lontano,
Al par lo rispettava d'un Sovrano.

Sofr. Mi pajono eccellenti ambedue gli squarci, nè saprei dire qual sia il migliore.

Metr. Il Ragionamento è mirabile per la proprietà ed energìa delle ragioni, che vi si adducono; e la Narrazione è degna di gran lode per la varietà di maniere, con cui si dice molte volte una stessa cosa. Osserva in quanti modi diversi si descrive non solo la prova di sostenere il tronco, ma il ritorno ancora del Sole e della Luna.

Sofr. Il Poema eroico, per quanto vedo, è troppo difficile per me.

Metr. Ma si può far ancora di argomento giocoso, qual è quello della *Secchia rapita* del Tassoni: nel qual caso la poesia non richiede tanta sostenutezza e nobiltà.

Sofr. Richiederà per altro, che si osservino tutte le altre leggi da te dianzi accennate.

Metr. Lo richiede sicuro; in maniera che il Poeta vi ha da sostenere ancora la grandezza eroica, dando agli oggetti, benchè frivoli, un'aria di molta importanza, come se fossero grandissimi. Non v'è altra differenza tra il Poema serio, ed il giocoso, se non che i pensieri e l'espressioni in questo secondo si han da rivestire del Ridicolo, di cui ti parlai nel Dialogo antecedente.

Sofr. La difficoltà mi par che cresca, in vece di calare.

Metr. Son molte le cose che pajono difficili al principio, e poi coll'andar del tempo van divenendo facili, anzi facilissime ancora. Ma passiamo già dal *Poema eroico* al *teatrale*, che non ti riuscirà così nuovo, come tu medesima hai detto.

Sofr. Non credere perciò, che io ne sappia molto. Ne so qualche cosa, perchè vado alle volte al teatro a divertirmi un poco.

Metr. Or dunque, giacchè hai notizia di questa specie di divertimento, dimmi a modo tuo che concetto hai formato delle diverse composizioni teatrali.

Sofr. Io non ti posso dir altro, se non che alcune si recitano, ed altre si cantano: si recitano i componimenti in prosa, che son di due qualità, *Commedia*, e *Tragedia*; e si cantano i componimenti in musica, che son pu-

re di due sorti, *Opera seria*, ed *Opera buffa*. Ti posso anche aggiugnere, che tutte le Tragedie, e sovente ancora le Opere serie, van quasi sempre a finire con un ammazzamento; ma le Commedie al contrario, e le Opere buffe parlano sempre di amori e di galanterie, ed hanno sempre per finale uno sposalizio.

Metr. La descrizione, che m'hai fatta del teatro, è conforme senza dubbio a quello che si fa, ma non a quello che si dée fare. Una cosa buona hai detta: ma ne hai dette pure delle altre, che non vanno bene.

Sofr. Io non ho detto, o Metròfilo, nè ho potuto dirti, se non quello che ho veduto. Per conseguenza ho tanto merito nel bene, quanto nel male, che ho detto.

Metr. La cosa che merita di essere approvata, è la triplice divisione, che facesti de' componimenti teatrali; alla quale si può aggiugnere anche la quarta per maggior chiarezza.

1.ª *Divisione*: I Poemi da teatro son di due qualità: *Poemi da recitarsi*, e *Poemi da cantarsi*.

2.ª *Divisione*: I Poemi da recitarsi son pure di due sorti: *Commedia*, e *Tragedia*.

3.ª *Divisione*: I Poemi da cantarsi si dividon pur essi in due classi: *Opera seria*, ed *Opera buffa*.

4.a *Divisione*: Gli stessi Poemi da cantarsi ora son *Profani*, ed ora *Sacri*. I profani soglion chiamarsi *Opere*, o *Drammi*; ed ai *Sacri* più ordinariamente si dà il nome di *Oratorj*, o di *Cantate*.

Sofr. Fin qui non m' hai detto che il bene. Or cominciami a dire anche il male.

Metr. La prima cosa, nella quale hai sbagliato, è il supporre, che si possan fare in teatro de' componimenti in prosa.

Sofr. Io l'ho supposto, perchè vedo che in fatti è così. Mi son capitate nelle mani molte Commedie e Tragedie senza neppur un verso. Anzi ho sentito dire delle volte a certi uomini dotti, che non è cosa verisimile il far discorrere in verso, ed anche in rima, non solo i Guerrieri, e le Regine, ma ancora i Bifolchi, e le Pastorelle, persone, le quali neppur in prosa non sanno parlar troppo bene.

Metr. Eppure gli antichi Tragici, e Comici, che sono i nostri maestri, tutti han parlato in verso; e quest'uso s'è conservato in tutti i tempi, e da tutte le nazioni fino alla nostra età, la quale, siccome in molte altre cose, così pure in questa s'è voluta distinguere.

Sofr. Ma i moderni avran forse introdotta questa novità per attenersi con più rigore alle leggi del verisimile.

Metr. La maggior verisimiglianza, di cui si vantano tanto, non è che un pretesto. Il vero motivo, che hanno, è la maggior facilità; perchè riesce loro più facile il comporre in prosa, che in verso.

Sofr. Capisco che veramente è più facile. Ma per dir la verità, mi sembra ancora più naturale il far parlar la gente come parla, che il farla parlar in un modo, che volgarmente non si usa, nè si sa.

Metr. Voglio disingannarti, o Sofronia: voglio anzi persuaderti in maniera tale, che possi tu medesima disingannare gli altri.

Sofr. Mi farai in questa guisa un doppio piacere.

Metr. Bisogna ben conoscere prima di tutto che cosa sia una composizione teatrale. Essa è una imitazione, o rappresentazione d'un fatto qualunque siasi, o succeduto, o da poter succedere, come sarebbe un combattimento, o un assedio. In essa non parla il Poeta, come nelle altre poesie: parlano i Personaggi, o Interlocutori, i quali prendendo la figura dei veri Combattenti, dicono e fanno nel teatro quelle stessissime cose, che dissero e fecero i Guerrieri nel loro accampamento. Quest'è l'idea, che hai d'avere della composizione teatrale, tanto recitata, come cantata. Or secondo questa idea, l'azione teatrale non è un'azione vera,

non è una vera battaglia, in cui veramente si combatta, si ferisca, si muoja: è un' azione verisimile, imitatrice della vera; è un poetico ritratto di combattimenti, di ferite, di morti. Essendo adunque l'azione teatrale non un fatto vero, ma un fatto poetico; non è cosa inverisimile, che si eseguisca in verso, come a poesia conviene; anzi sarebbe inverisimile assai, che in una poetica rappresentazione, le poetiche usanze non si osservassero. Ma voglio convincerti anche di più. Se vi fosse buona ragione da riprovare il verso nelle composizioni teatrali, bisognerebbe ugualmente riprovarlo in moltissime altre poesie. Si dovrebbe riprovare nell' Egloga, dove i pastori raccontano in versi le buone e le ree qualità delle loro pecorelle: nella Canzonetta, dove in versi un bifolco si lamenta della troppo asciutta stagione, che non gli permette di consegnar il seme alla terra: nel Poema eroico, dove un Generale di esercito con lunga serie di rime esorta i suoi valorosi Guerrieri all'assalto d'una Piazza: in un' Elegìa finalmente, dove un uomo afflitto, e moribondo, piange con teneri versi la sua partenza da questa vita. Domanda pure, o Sofronia, a cotesti millantatori del verisimile, per qual motivo è lecito il verso e la rima, anzi ancora il canto, al pastore nell'

Egloga, al bifolco nella Canzonetta, al Generale nel Poema eroico, e perfino al moribondo nell'Elegìa? O non ti sapranno dire il perchè, o dovranno risponderti per necessità, che i fatti raccontati o rappresentati in cotali poesie non son fatti veri e reali, ma solamente poetiche imitazioni del vero; le quali, appunto perchè son poetiche, debbono eseguirsi secondo le leggi di poesia ora in verso, ora in rima, ed ora in canto. Nè più nè meno succede nell'azione teatrale o recitata o cantata, la quale, ugualmente bisogna confessare, che non è un vero successo, ma una pittura poetica del vero. Non è adunque inverisimile, anzi è verisimile assai, che una fanciulla nella Commedia parli con versi all'innamorato; che un Re nella Tragedia comandi in rime una carcerazione; che un Capitano nell'opera in musica sfidi, cantando, alla morte un suo nemico. Se tu addurrai queste ragioni ai signori Protettori della prosa, li vedrai facilmente o chiuder la bocca, o darti delle risposte che nulla affatto concludano.

Sofr. Ti sono, o Metròfilo, infinitamente obbligata. Seguita pure ad instruirmi intorno a cotali errori volgari, che così avrò il piacere di poterne discorrere alla presenza ancora di persone letterate.

Metr. Tu mi dicesti, che le Commedie, e le Opere buffe, parlan sempre di amori, e si concludono sempre con uno sposalizio. Così è di fatti; ma questo ancora è un abuso; perchè la Commedia, per sua instituzione e natura, non è una rappresentazione di soli innamoramenti, ma di qualunque altro fatto volgare di persone private con fine lieto. E ciò che dico della Commedia, si dée pur intendere dell'Opera buffa, che non è altro in sostanza che una Commedia cantata.

Sofr. Quali cose adunque, oltre degli amori, potran rappresentarsi nella Commedia?

Metr. Vi si possono rappresentare i privati costumi d'un saccentello sguajato, d'un avaro ridicolo, d'un padre prudente, d'una madre saggia, d'un parlatore sciocco, d'un giovine affettato, d'una donna vana, d'un servo poltrone, d'un procuratore ignorante, d'un medico bestiale, d'un giudice interessato, d'un mercante usurajo, e così di mille altre persone o lodevoli, o biasimevoli, delle quali il mondo è sì pieno.

Sofr. Io sento parlare nelle Commedie anche di queste cose, ma sempre mischiate cogli amori.

Metr. Va bene che delle volte vi si metta l'amore o come principal argomento, o come circostanza casuale di qualche altro suc-

cesso; perchè di fatti l'amare è passione ancor essa degli uomini, anzi è una passione assai più comune delle altre: ma non è necessario che si parli in tutte le Commedie di questa tal inclinazione dell'uomo, e molto meno è necessario che essa si prenda in tutte per primo e principal oggetto; essendo sì fecondo il cuore umano di tante altre inclinazioni e buone, e cattive, che o con biasimo o con lode meritano di rappresentarsi sulle tavole. Nè il doversi finire la commedia con lieto fine obbliga a finirla collo sposalizio; perchè quantunque questo sia veramente uno degli avvenimenti più lieti della vita umana, molte altre cose vi sono di gran contentezza e lezitia, colle quali ugualmente si può finire.

Sofr. Questo tuo discorso, o Metròfilo, mi piace assai; perchè di fatti quella cosa di sentir parlare sempre di amori, e da per tutto di amori, e non d'altro mai che di amori, diviene poi alla fine una seccatura, ed un fastidio.

Metr. Siccome vi può esser Commedia senza amori, e senza sposalizio, perchè vi sono nell'uomo privato altre passioni volgari senza quella dell'amore, e nel mondo altri oggetti di letizia senza quello delle nozze; così pur la Tragedia, benchè debba raggirarsi

sopra le grandi azioni di persone illustri, ed avere generalmente un fine tetro, può comporsi nondimeno senza veruna morte, perchè senza di questa molte generose passioni si sviluppano, e molte funeste cose succedono. Lo spozalizio in somma è creduto nella vita umana l'oggetto il più allegro di tutti; e la morte al contrario l'oggetto fra tutti il più malinconico; e perciò lo sposalizio, e la morte potran formare il più comune argomento delle Commedie, e Tragedie; ma non prendersi perciò per argomento unico, e necessario. Questo, Sofronia, è il mio sentimento, del quale potrai far uso, se ti pare, nelle colte conversazioni.

Sofr. Volentieri me ne prevarrò, qualora se ne presenti l'opportunità. Una cosa per altro non ho compresa bene; ed è la differenza, che hai accennata fra l'azione della Tragedia, e quella della Commedia.

Mess. Facilmente la comprenderai. Ambedue le rappresentazioni, la comica, e la tragica, han sempre per oggetto una qualche azione umana: ma la Commedia non si raggira che sopra volgari azioni di persone private; e la Tragedia al contrario sopra le pubbliche azioni di persone più alte. Così le rivalità di due Sovrani per la conquista d'un regno posson dar materia ad una Tragedia, ma non

ad una Commedia: ed all'opposto le rivalità di due usuraj per far guadagno col danaro, son degne d'una Commedia, ma non già d'una Tragedia. Altre differenze pure bisogna osservare tra l'una e l'altra composizione. Nella Commedia si parla con espressioni volgari e comuni, come tra persone private si usa: e nella Tragedia si ragiona con maniere più nobili e scelte, come a persone più alte si conviene. La Commedia si raggira sopra le più triviali passioni, l'amore, l'avarizia, l'invidia, la vanità, ed altre simili; e le riprende, o le corregge, o le modera con maniere popolari e da tutti, tra le quali la migliore è il ridicolo: e la Tragedia al contrario non tratta che delle passioni più proprie de' grandi uomini, tra le quali hanno il primo luogo l'ambizione, e la prepotenza; e le riprende, o le corregge, o le modera coll'uso degli effetti contrarj, movendo per esempio a terrore colla luttuosa caduta d'un ambizioso, oppure a tenerezza e compassione colle lagrimevoli disgrazie d'un oppresso innocente. Bisogna per altro sì nella tragica riforma, che nella comica, fuggire l'eccesso. La deformità del vizio sottoposta allo sguardo, che è la migliore scuola nella Commedia, non ha da cadere in indecenze: ed il terrore dello spirito, che è la lezione più forte

nella Tragedia, non ha da declinare in barbarie. Perciò i tragici potran descrivere, ed anche far vedere una morte, ma non già una crudele carnificina: ed i comici potran rappresentare un discolo, che perde nel giuoco un patrimonio, ma non già una donna prostituta, che si presenta in un lupanare.

Sofr. Oh che belle cose, che vado imparando! Capisco adesso la differenza, che v'è tra la Commedia, e la Tragedia: ma pur bisogna che ti dica una cosa, che ho varie volte osservata, ed è, che si fanno delle composizioni teatrali, nelle quali si mischiano le persone alte colle basse, e le azioni nobili colle plebee, come i Sovrani colle donnicciuole, e gli amori de' giovinotti colle conquiste de' regni.

Metr. Non dici male, o Sofronia; anzi questa tua riflessione mi dà motivo da dirti, che si fanno veramente alcune composizioni miste di Commedia, e Tragedia, chiamate perciò Tragicommedie; contra le quali vi sono molti dottorelli, che grinzano il naso, come se questo tal Poema, così chiamato, fosse un abuso moderno introdotto nel teatro dagli Spagnuoli.

Sofr. Dunque un cotal mescuglio non è cosa nuova, nè cattiva?

Metr. No sicuramente. Non è nuova, perchè nota fu ad Aristotele, e ad Ateneo, scrit-

tori greci di gran fama; anzi eseguita ancora sulle tavole da due antichissimi poeti teatrali Euripide, e Plauto. Non è poi cosa cattiva neppure, nè da riprendersi, perchè non essendo altro la poesia da teatro che una rappresentazione della vita umana; ed essendo suggetti anche gli uomini grandi alle comuni e triviali passioni dell'umanità; e succedendo nel mondo più volte ancora che non dovrebbe, l'abbassarsi un Principe, ed un Eroe ad azioni vili e da bettola; non è contra le leggi del verisimile, anzi conforme assai alla natura del teatro, che come succedono coteste cose nella vita umana, così pure su le tavole si rappresentino.

Sofr. Io rimango facilmente convinta dalle tue ragioni: così ne rimangano persuasi quelli che da me le sentiranno.

Metr. Quanto finora ti ho detto intorno alla Commedia, e Tragedia, tutto si conviene allo stesso modo alle altre composizioni teatrali o recitate, o cantate, perchè tutte si riducono finalmente ad azioni o tragiche, o comiche. Così l'opera in musica, sia seria o buffa, o sia sacra o profana, sempre ha d'avere l'aspetto necessariamente o d'una Commedia, o d'una Tragedia, o d'una Tragicommedia. Lo stesso succede a certe piccole composizioni chiamate *Farse*, o *Farsette*, nelle

quali alle volte s'introducono a parlare ancor le bestie; giacchè neppur cotali componimenti, benchè per lo più cattivi, non si possono spogliare dalle apparenze o comiche, o tragiche.

Sofr. Ma pure qualche particolar differenza vi sarà tra queste due diverse composizioni.

Metr. Quasi tutta la differenza consiste nella differente qualità del verso, con cui si compongono. Il Poema da cantarsi si tesse tutto di recitativi, d'ariette, e di canzoncine; tre generi di composizione poetica, de' quali già t' ho instruita abbastanza: ed il Poema da recitarsi si compone di versi più uniformi, o tutti sciolti, o tutti rimati, o tutti con rima perfetta, o tutti con solo assonante. Colla lettura de' buoni autori imparerai molte altre cose minute. Imparerai che nel Poema recitato non parla mai che un interlocutore per volta, come si suol fare appunto nella conversazione umana; ma nel cantato all'opposto parlano, secondo lo stile della musica, or due, or tre, or quattro, or tutti insieme i Personaggi ad uso di coro. Imparerai che nel Poema recitato il verso più comune è quello da undici piedi, o quello da sette, o la mistura dell'uno e dell'altro, oppure il verso da quattordici, che corrisponde a due da sette; e che la rima più gradita ed

usata, qualora non si voglia far uso del verso sciolto, è quella delle coppie, di cui ti riportai esempj in altra occasione. Imparerai qual è nel Poema cantato il luogo più proprio per le arie o da una voce, o da più; e quale il luogo più proporzionato per le canzoncine, o per i cori. Imparerai finalmente, che il Poema sacro chiamato *Oratorio*, o *Cantata*, benchè per lo più si eseguisca in un tavolato da orchestra senza le solite formalità teatrali, pure nella sua costituzione non si distingue, o non si dée distinguere dall'opera seria profana, se non per il suo sacro argomento, o preso dalle ecclesiastiche storie, o inventato liberamente dal Poeta secondo le leggi del verisimile.

Sofr. Ma finora non m' hai parlato nè di atti, nè di scene, nè di molte altre cose simili, la cui notizia sarà sicuramente necessaria per comporre un Poema da teatro, di qualunque genere si sia.

Metr. Di tutto ti parlerò successivamente. Voglio per altro avvertirti, che le leggi teatrali, delle quali in appresso ti anderò informando, son tutte generali e comuni, e tanto appartengono al Poema recitato, quanto al cantato; tanto alla Commedia, quanto alla Tragedia; tanto alla Tragicommedia ed alla Farsa, quanto all'Opera profana ed all'

Oratorio sacro; perchè tutti questi varj componimenti son tutti d'una medesima natura, e convengono tutti nella qualità generica de' Poemi teatrali.

Sofr. Giacchè delle parziali differenze di questi varj Poemi m' hai parlato finora con distinzione, farai molto bene a darmi delle regole generali, che ugualmente si convengano a tutti.

Metr. Bisogna dunque che t'informi in primo luogo delle due divisioni, che ha d'avere ogni Poema teatrale: *Divisione interna*, e *Divisione esterna*. Ti parlerò adesso della prima. Ogni rappresentazione, qualunque si sia, ha da essere internamente divisa in tre parti successive. Prima Parte: il *Disegno*: questo ha d'aver luogo nel principio del Poema: gli antichi lo chiamavano *Pròtasi*, o *Pròlogo*. Seconda Parte: l'*Intreccio*: questo ha da occupare il centro, e il più lungo corso della rappresentazione: gli si danno pure i nomi d'*Intrigo*, o d'*Inviluppo*. Terza Parte: lo *Sviluppo*: questo tien l'ultimo posto: i Greci lo denominarono *Catastrofe*, o *Esodo*.

Sofr. Capisco il luogo, che si ha da dare ad ognuna di queste tre cose; ma non ne capisco le qualità, e forse neppure i nomi.

Metr. L'esporre, o accennare fin dal principio del Poema in maniera o chiara, o coperta,

il fine ultimo, a cui aspira il principal personaggio: questo è il *Disegno*. Il dar corpo e vigore alle difficoltà ed agli ostacoli, che ne possono impedire la consecuzione: questo è l'*Intreccio*. Il troncare tutti gl'impedimenti, e concludere l'affare secondo il disegno fissato: questo è lo *Sviluppo*.

Sofr. Mi pare che per conto del Disegno saprei in qualche maniera proporlo, o bene o male che fosse. Ma nell'Intreccio, e nello Sviluppo mi troverei imbrogliata.

Metr. I principali mezzi per sostenere l'Intreccio son due: l'*Episòdio*, e la *Peripezìa*. *Si* chiama *Episodio* la rappresentazione di qualunque estraneo successo, che esca con verisimiglianza dall'azione principale, e alla medesima con egual verisimiglianza ritorni. Si chiama *Peripezìa* la naturale imitazione di quelle umane vicende, che fan passare l'uomo or dalla felicità alla miseria, ed or dalla miseria alla felicità. Col giuoco degli Episodj, e delle Peripezìe, potrai formare qualunque genere d'inviluppo, ed ingrandirlo ed accrescerlo quanto ti pare.

Sofr. Son facili a capirsi questi mezzi che m' insegni: ma non so se sia così facile il porli in esecuzione. Mi sembra per altro, che sarà men difficile l'inviluppare, che lo sviluppare.

Metr. Gli stessi mezzi che servono per l'Intreccio, servono parimenti per lo Sviluppo; giacchè la più imbrogliata matassa di avvenimenti si può sciogliere colla maggior naturalezza o per mezzo d'una nuovo successo, che è l'Episodio, o per mezzo d'una nuova vicenda, che è la Peripezìa. Ma il modo più facile per cotali disimbarazzi è quello della *Scoperta*, che è l'improvvisa cognizione d'una cosa ignorata; come succede, per esempio, quando uno scopre un figlio che credeva morto, o una zitella che credeva sposa, o un vincitore che credeva prigioniere.

Sofr. Mi piace molto quest'ultima maniera, perchè mi sembra veramente la più facile.

Metr. Hai dunque già capito sufficientemente quali siano le tre interne parti, nelle quali necessario è di dividere qualunque Poema teatrale: il *Disegno*, l'*Intreccio*, e lo *Sviluppo*.

Sofr. Bisogna adesso, che mi spieghi quell'altra divisione, che hai chiamata *Esterna*.

Metr. La *Divisione esterna* del Poema teatrale è quella medesima, che tu accennasti poc' anzi.

Sofr. Sarà sicuramente quella degli *Atti*, e delle *Scene*; giacchè in ogni libretto di Opere, e di Commedie vedo divisa la rappresentazione in alcuni Atti, ed ognuno di questi in un buon numero di Scene.

Metr. Questa appunto è la divisione, che chiamai esterna, perchè esteriormente si palesa, e più sensibilmente si vede. Gli Atti (per cominciar da questi) anticamente eran cinque: modernamente da molti si riducono a tre; e da alcuni per abuso anche a due soli. Il primo Atto è destinato per il disegno dell'Opera, e per la preparazione dell' Intreccio. S'impiegano poi altri tre Atti, oppur uno solo, ad allacciare, e ristringere l'inviluppo. Nell'ultimo Atto si prepara, e si eseguisce lo scioglimento. Questo è il metodo più giusto per la distribuzione degli Atti, siano cinque, oppur tre.

Sofr. Credo che vi sia pure nella pratica una gran varietà intorno al numero delle Scene.

Metr. Queste possono essere più o meno, secondo le qualità de' discorsi che si van facendo; giacchè per regola, ed uso generale, ogni volta che comparisce un nuovo interlocutore si comincia nuova scena. Son lecite le scene d'un solo personaggio, il cui ragionamento si chiama *Soliloquio*. Cotali discorsi a solo non sono inverisimili, come si crede o si dice da alcuni; perchè sovente un uomo nel ritiro della sua camera delibera, e favella seco stesso. Hanno poi essi un singolar vantaggio, che è quello di far sapere agli ascoltatori un segreto disegno, il quale ac-

ciocchè riesca come si desidera, non si ha da sapere dagli altri interlocutori, o per meglio dire, dalle persone rappresentate da loro.

Sofr. Un dubbio vorrei che mi togliessi per riguardo alle Scene. Io vedo più volte accennata sul libretto una Scena nuova, senza punto mutarsi lo Scenario sulle tavole del teatro.

Metr. Bisogna distinguere, o Sofronia, i due diversi significati della parola *Scena*. Si chiamano *Scene* in primo luogo, come finora ti ho detto, quelle piccole parti, nelle quali si divide l'Atto: ma si fa uso pure dello stesso nome per significare quelle tele del teatro, nelle quali dipinto si rappresenta or un giardino, or un atrio, or un campo di battaglia. Queste seconde scene di tela non si mutano tante volte, come le prime: anzi alcuni vorrebbero che non si mutassero mai.

Sofr. Io son curiosissima di sapere, perchè alcuni le voglion mutate, ed altri no.

Metr. Il motivo della questione è facilissimo ad esporsi. Vogliono i Maestri dell'arte teatrale, che tutta l'azione del Poema si rappresenti in *un luogo solo*. Alcuni prendono quest'*unità di luogo* con tanto rigore, che dove principiano la rappresentazione, lì la finiscono, senza mai far passare gl' interlocutori neppur da una camera ad un'altra. Vi son di quelli al contrario, che danno a quel *luo-*

go uno qualche maggior ampiezza, supponendo che l'azione succedesse non nelle angustie d'un piccolo recinto, ma nello spazio maggiore o di tutta una casa per esempio, o anche di tutta una città; ed in questa supposizione fan passare gl'interlocutori dalla gallerìa al giardino, dal giardino all'atrio, dall'atrio alla piazza. Quei primi, che fan sempre comparire i personaggi in uno stesso recinto, fan perseverare immobili quelle tali tele, che quel tal recinto rappresentano. I secondi al contrario tante volte fan mutare le tele, o le dipinte rappresentazioni di un determinato luogo, quante volte da un luogo ad un altro fan passare gl'interlocutori.

Sofr. E chi è poi che ha ragione in cotesta lite scenaria?

Metr. Han ragione i secondi senza dubbio; perchè il Poema teatrale ha da rappresentare i fatti nel teatro come veramente succedono nel mondo; e benchè talora accada che alcune azioni umane si compiano senza mutazione di luogo, è certo nondimeno che la maggior parte di esse, principalmente le più complicate ed inviluppate, richiedono il passaggio or da una camera in altra, ed ora da una in altra casa.

Sofr. Il potrebbero anche richiedere da una in altra Città, anzi da un Regno pure ad un

altro; e così nelle poche ore della durata d'un poema si potrebbe andar in giro per tutto il mondo.

Metr. In tutte le cose vi vuol moderazione. Tanto si pecca per eccesso, quanto per difetto.

Sofr. Ma quali saran dunque i limiti giusti dell'estensione del luogo?

Metr. L'estensione del luogo dovrebbe rigorosamente corrispondere all'estensione del tempo.

Sofr. Se non me lo spieghi, io non l'intendo.

Metr. La rappresentazione teatrale dura per esempio quattr'ore. Lo spazio del luogo dovrebbe esser tanto e non più, quanto se ne possa trascorrere in quattr' ore di tempo.

Sofr. Questa mi pare una buona regola.

Metr. E' buona certo: ma pure si tiene da molti per troppo rigorosa. Dicono essi, che il tempo non si ha da misurare dalla casuale durata della rappresentazione teatrale, or più lunga ed or più corta; ma dalla vera durata che ebbe, o verisimilmente potè avere l'azione rappresentata.

Sofr. Questa specie di misura, mi pare che potrebbe stendersi non solo ad ore, ma ancora ad anni; poichè si rappresenta alle volte una conquista militare, come quella per esempio dell'America, la quale chi sa mai quanto durasse.

Metr. Ma a questo ancora han pensato i Maestri del teatro. Han giudicato prudentemente, che è necessario di stabilire una specie di proporzione o di equilibrio tra la durata della vera azione che potrebbe essere troppo lunga, e la durata della rappresentazione che per lo più è troppo corta: ed han risoluto, che in un componimento teatrale di tre, o quattro, o cinque ore, si possa rappresentare un' azione di quindici, o venti o ventiquatr' ore, ma non mai più lunga. Questa risoluzione è prudentissima secondo le leggi dell'arte poetica; perchè quanto sarebbe inverisimile il far succedere in sole quattr'ore una lunga serie di fatti di più mesi, o di più anni; altrettanto è verisimilissima cosa, che si possano affrettare, o abbreviare i fatti d'un solo giorno, riducendoli al termine di quattr' ore. Si ricava da questo discorso, che in qualsisia Poema teatrale di qualunque misura si sia, si potrà rappresentare un' azione, o una serie d'azioni, la quale sia durata più ore, ma non già più d'un giorno. Fissata quest'*unità di tempo*, che così la chiamano i Maestri dell'arte, ne segue che l'estensione del luogo potrà esser tanta, ma non più, quanta verisimilmente se ne possa scorrere nello spazio di ventiquattr' ore.

Sofr. Tutto questo va bene a sentirlo dire: ma non so, come possa andar nella pratica. Io per esempio voglio rappresentare la scoperta dell'America. Per far andare il Signor Colombo da Genova fino a paesi sì lontani, non mi bastano certo quattr' ore di tempo, nè trenta o quaranta miglia di luogo.

Metr. La difficoltà è fondata; ma il rimedio è facilissimo. Si cominci l'azione teatrale, non da Genova, donde partì Colombo, ma dalle stesse terre dell'America, nelle quali penetrò; e si rappresenti tutto ciò che fece nell' ultimo giorno della sua conquista, o della sua scoperta.

Sofr. Ma se gli ascoltatori non sanno tutto ciò che fece Colombo per arrivare a quel punto; se non han notizia de' suoi viaggi, de' suoi stenti, delle sue premure, delle difficoltà che superò, e di molte altre simili cose, non possono formare una giusta idea della grandezza dell'azione, che si rappresenta.

Metr. Dici ottimamente, Sofronia; e sento volentieri dalla tua bocca queste prudenti difficoltà. Ma questo pure si rimedia. Per far sapere agli ascoltatori tutti i fatti, che successero prima dell'azione, non v'è bisogno di rappresentarli; basta raccontarli.

Sofr. E chi li racconta? Ed in qual tempo, ed in qual maniera?

Metr. Un qualcheduno degl' interlocutori, o a principio dell'azione, o dopo essersi già inoltrata, si mette o a discorrere, o a consultare, o a questionare con qualchedun altro de' compagni, e di mano in mano va facendo memoria delle cose passate, in maniera che gli ascoltatori possano facilmente capire tutta la relazione che vi è tra i fatti già succeduti, e quelli che allora di presenta van succedendo. Ecco il modo naturale per collegare i fatti d'un anno, ed anche d'un secolo, se occorre, senza oltrepassare i limiti delle due ristrette misure che ti accennai, e di tempo, e di luogo.

Sofr. Non potevi spiegarmi più chiaramente queste due difficili leggi d'*Unità di luogo*, e *d'Unità di tempo*.

Metr. Ma vi sono ancora altre due Unità di necessaria osservanza: *Unità di persona*, ed *Unità di azione*.

Sofr. Oh questo sì, che mi fa più maraviglia! Io ho veduto sempre nel teatro ed agire molte persone, e rappresentare molte azioni.

Metr. Non dici male neppur quì. Si rappresentano in teatro molte azioni succedute una dopo l'altra; e vi parlano molte persone, tre, quattro, sei ed anche più: ma per altro tutte le azioni che vi si rappresentano si han da dirigere ad un' azione sola prin-

cipale, per esempio alla *Scoperta dell'America*; e così pure tutte le persone che vi parlano han d'aver sempre diretti i loro disegni in qualche maniera ad un sol personaggio principale, che è quello che chiamano i Greci Protagonista, per esempio Colombo. La principal azione una, ed il principal personaggio uno, han da fare in ogni Poema teatrale la prima e più cospicua figura. Ecco in che consistono le due *Unità*, di *Persona*, e d'*Azione*.

Sofr. Troppo va crescendo il numero delle leggi teatrali. Non so se la mia mente potrà abbracciar tante cose.

Metr. Posso dire, o Sofronia, d'aver già finito. Pur qualche altra cosa ti voglio ancora aggiugnere per tua maggior istruzione. Hai da procurare in qualunque Poema da teatro, che l'azione, che si rappresenta, comparisca intiera e perfetta; che vi si veda cioè chiaramente il suo *Principio*, il suo *Progresso* ed il suo *Fine*, come ti dissi poc'anzi parlando del Poema eroico.

Sofr. Vi sono ancora più leggi?

Metr. Un'altra, e poi non più. Non t'immaginare, che nel Poema tragico tutti gl' interlocutori abbian da esser gravi e maestosi, e nel comico al contrario tutti ridicoli e buffoni. Queste sono idee da gente volgare. La verità si è, che in qualunque Poema,

o comico o tragico, o recitato o cantato, il linguaggio degl' interlocutori, e tutto il loro modo di esprimersi, ha da esser simile al naturale. Il Sovrano ha da parlar con maestà, il suddito con umiltà, il pastore con ingenuità, la donnicciuola con semplicità, il dottore con proprietà, il superbo con arroganza, il timido con misura, il politico con astuzia, l'ingegnoso con sale, lo stolto con insipidezza; ognuno finalmente secondo il suo carattere. L'arte di saper mettere in bocca a ciascheduno il suo proprio linguaggio caratteristico, questo è il migliore ornamento d'un Poema teatrale: e quando manca quest'arte, non vi può essere applauso, nè piacere.

Sofr. Hai poi finito, Metròfilo?

Metr. Ora ho finito davvero. Ripetimi tutto ciò che ti ho detto, e poi ti levo l'incomodo.

Sofr. Se tu aspetti da me un' opera sì difficile, avrò il piacere d'averti meco non solo tutt' oggi, ma molti giorni ancora di seguito.

Metr. Ho capite le tue cortesi intenzioni. Parlerò io per te. Le poesie lunghe, delle quali oggi si è trattato, si riducono a due classi: *Poema Eroico*, e *Poema Teatrale*. L'uno e l'altro è capace o di serietà, o di scherzo. Ambedue son diretti ad esporre agli occhi

del pubblico un qualche umano avvenimento; il primo per via di narrazione, ed il secondo per via di rappresentazione. Il *Poema eroico* (del quale si è ragionato in primo luogo) vuol essere grandioso per tutti i suoi riguardi, in maniera che anche in argomento ridicolo bisogna affettare grandiosità. Si ha da cominciare da due Preliminari chiamati *Proposizione*, ed *Invocazione*. Si ha d'andar avanti con una successiva *Narrazione*. Questa ha da essere interrotta ed illustrata con *Comparazioni*, con *Ragionamenti*, e con *Episodj*. In essa si han da osservare tre generi di *unità*; quella delle azioni che han da far capo ad *un solo fatto*; quella delle persone, che han d'avere tutte una qualche relazione con *un solo personaggio*; e quella del tempo, che non ha da eccedere i limiti di *un solo anno*. Ecco le principali leggi del Poema *Eroico*. Il teatrale poi è di diverse qualità; recitato, o cantato; tragico, o comico; semplice, o misto; serio, o buffo; sacro, o profano: ma tutti questi varj componimenti si riducono per altro a due soli: *Commedia*, e *Tragedia*. La *Commedia* fa comparire persone private; rappresenta azioni volgari; maneggia passioni comuni; ama di finire con allegria, ma non sempre con quella dello sposalizio. La *Tragedia* fa com-

parire persone illustri; rappresenta azioni pubbliche; maneggia passioni da Eroi; ama di finire con tetraggine, ma non sempre con quella della morte. Ambedue ricusano la prosa, e richiedono espressamente il verso. Ambedue amano tanta diversità nell'espressione, quanti sono i diversi caratteri de' personaggi. Ambedue esigono quattro sorta di unità: un *tempo solo*, che non ecceda i limiti d'una giornata: *un luogo solo*, che si possa trascorrere in un giorno: un *fatto solo*, a cui si dirigano tutti gli altri successi: un *personaggio solo*, con cui abbiano relazione tutte le altre inferiori persone. Qualunque composizione teatrale ha d'avere due divisioni, una *interna*, ed un' altra *esterna*. Le parti interne di essa son tre, *Disegno*, *Intreccio*, e *Sviluppo*: l'*Episodio*, la *Peripezìa*, e la *Scoperta*, sono i migliori mezzi per intrecciare, e sviluppare con proprietà. *Esternamente* si divide il Poema in cinque, o tre *Atti*; ed ogni Atto in più, o meno *Scene*. La voce *Scena* ha due significati: si prende per una delle parti, nelle quali si divide l'Atto: e si prende per quelle tele dipinte, che rappresentano il luogo, in cui successe l'azione. Si muta scena, nel primo significato, quante volte comparisce su le tavole un nuovo interlocutore: e si muta, nel secondo significato, qua-

lora passano i rappresentanti da un luogo ad un altro. Se tu osserverai tutte queste leggi, riuscirai coll'andar del tempo nelle due classi di poesie, che oggi t'ho spiegate, la *Teatrale*, e l'*Eroica*.

Sofr. Io non posso fare che applicarmi, ed esercitarmi. Se poi non vi riesco, non sarà la colpa nè mia, nè tua.

DIALOGO VIII.

Idea del linguaggio e dello stile poetico.

Sofr. Troppo presto sei tornato, o Metròfilo. Appena m'hai dato tempo da poter fare una seria riflessione su le leggi del Poema eroico e del teatrale, molto meno poi da poterle mettere in pratica.

Metr. Non è ancora da te un lavoro sì difficile. Bisogna stancarsi molto, o Sofronia, su la lettura de' grandi Poeti prima di prender la penna per imitarli. Apposta son venuto sì presto, perchè hai bisogno ancora di altri lumi per poter leggere i libri poetici con riflessione, e passare dipoi all'imitazione di ciò che avrai letto.

Sofr. Mi ricordo, che mi dicesti, non so in quale occasione, che dopo avermi insegnate tutte le regole della poesia, mi avresti data una particolar lezione sul linguaggio poetico.

Metr. Questa appunto è quella che ti manca, e che formerà l'oggetto della conferenza d'oggi.

Sofr. Son curiosa di sentire questa nuova lezione di linguaggio.

Metr. *Linguaggio* vuol dire maniera di parlare; e *Linguaggio poetico*, maniera di parlare in poesia. Il parlare si compone di parole e di espressioni. *Parola* si chiama qualunque voce umana, avente qualche significato; e per *Espressione* s'intende qualunque particolare accozzamento di parole diretto a comunicare i nostri pensieri ad altrui. Dunque il *Linguaggio poetico* si compone di *parole poetiche*, e di *espressioni poetiche*. Ecco i due soli articoli, a' quali si riduce tutta la lezione d'oggi.

Sofr. Io mi era immaginata, che lo studio del linguaggio dovesse essere molto più imbrogliato, e complicato.

Metr. Di fatti il troveresti imbrogliatissimo, se ti volessi condurre per la strada comune battuta da tutti i Maestri dell'arte. Ti sentiresti risonare all'orecchio l'*Ipotipòsi*, l'*Etopeja*, la *Sinèddoche*, la *Metalèsi*, la *Catacrèsi*, e tanti altri nomi di greca, e di straniera origine; che più fatica dovresti fare ad imparar le voci, che ad intendere le cose significate da esse. Io ti anderò palesando gli stessi oggetti, ma con meno parole, e più intelligibili.

Sofr. Capisco che così si abbrevia la strada, e si risparmia fatica.

Metr. Sentimi adunque. Vi sono nella nostra lingua alcune voci ed espressioni, le quali, come più popolari, son credute più proprie della prosa; ed altre al contrario, le quali, come più nobili, son credute più degne del verso. Ma non perciò ti hai da figurare, che il Prosatore abbia da parlare sempre con quelle, ed il Poeta sempre con queste. Il Prosatore, che s'innalza a ragionare di cose grandi, e con maniere grandiose, come succede all'Oratore in un Panegirico, prende in prestito molte volte non sol le parole, ma ancora le espressioni poetiche: ed il Poeta al contrario, quando si abbassa a trattare di cose umili, e con maniere popolari, come succede al buffone nella Commedia, fa uso volentieri di espressioni e di parole prosaiche.

Sofr. Perchè adunque si fa la distinzione tra le parole ed espressioni di verso, e le parole ed espressioni di prosa?

Metr. Perchè il Prosatore, quantunque possa talora innalzarsi alla nobiltà poetica, non dée, nè suol uscire ordinariamente dalla sua carriera prosaica; e così pure il Poeta, benchè in alcune occasioni si abbassi alle costumanze prosaiche, non suole, nè dée allontanarsi ordinariamente dalla sua sfera poetica.

Sofr. Dunque si chiamano parole ed espressioni poetiche quelle che si usano più dal Poe-

ta, che dal Prosatore; e parole ed espressioni prosaiche, quelle che si usano più dal Prosatore, che dal Poeta?

Metr. Così appunto, nè più nè meno.

Sofr. Or fammi vedere praticamente questa diversità.

Metr. Cominciamo dalle parole, su le quali vi è meno da dire. Già ti dissi in altra occasione, che il Poeta può alterare alcune voci in due diverse maniere: o mutando la situazione dell'accento, come quando si dice *Oceàno* in vece di *Océano*: o cambiando l'ordine o il numero delle lettere, come quando si scrive *u'* in vece di *ove*.

Sofr. Vi saranno senza dubbio, oltre di queste, più altre qualità di parole poetiche?

Metr. Non ve n'è che un'altra sola qualità, nella quale son compresi tutti gl' innumerabili oggetti che han due nomi diversi; uno più basso e prosaico, ed un altro più nobile e poetico.

Sofr. Avrei piacere, che me ne riportassi degli esempj.

Metr. Ti servirò volentieri. Sentirai dire spesso dai Poeti *candido* per *bianco*, *rosato*, per *rosso*, *gemino* per *doppio*, *onusto* per *carico*, *tomba* per *sepolcro*, *delibare* per *gustare*, *estraere* per *cavare*, *mortale* in vece d'*uomo*, *acciajo* in vece di *spada*, e così mille altre voci

simili, che anderai imparando facilmente colla lettura.

Sofr. Sicchè delle parole non v'è altro da dire?

Metr. Non altro.

Sofr. Se il trattato dell'espressioni è ugualmente breve e facile, va troppo bene per me la faccenda.

Metr. La materia dell'espressioni è molto più lunga senza paragone; in maniera che non so se per concludere ogni cosa ci basterà la giornata d'oggi. Ma procurerò abbreviarla quanto si può, e metterla insieme nel più chiaro lume.

Sofr. Ti raccomando, Metròfilo, la chiarezza, più ancora che la brevità.

Metr. Già ti dissi poc' anzi che cos'è l'espressione. Le varie qualità di essa sono moltissime, e potrebbe per conseguenza considerarsi sotto molti, e diversissimi aspetti. Ma per risparmiarti fatica e confusione, ridurrò tutte le espressioni poetiche a cinque sole classi di facilissima intelligenza: *Espressione accresciuta*: *Espressione cambiata*: *Espressione adornata*: *Espressione pittoresca*: *Espressione favolosa*. Le tre prime son comuni all'Oratore, ed al Poeta: le due ultime son più proprie del Poeta, che dell'Oratore.

Sofr. Se non v'è altro vantaggio in questa divisione, v'è almeno quella di esser tali le

parole, che mi sembra già di capirle prima di sentirne la spiegazione.

Metr. Capirai ogni cosa colla maggior facilità. Chiamo *Espressione accresciuta* quella in cui v'è un secondo nome, che accresce la forza del primo. Così in vece di dire nudamente *mare*, *fonte*, *fiume*, *fiore*, *ombra*, *raggio*, si dice con accrescimento di espressione il *mare immenso*, il *fonte fresco*, il *fiume limpido*, il *fiore vago*, l'*ombra notturna*, il *raggio luminoso*.

Sofr. E' certo che in questa maniera si accresce, e si abbellisce l'espressione. Ma pure alle volte io temerei di sbagliare in cotali aggiunte.

Metr. Ti darò alcune regolette, onde schivare ogni sbaglio.

Regola 1.ª Il nome aggiunto non ha d'accennare una qualunque qualità dell'oggetto, ma quella che sia la più adattata all'argomento, che si tratta. Se parli d'una Spada, che uccise un tuo amico; non dirai *Spada lucente*, ma *Spada crudele*. Se parli d'una mano che fa elemosina, non dirai *Mano bianca*, ma bensì *Mano benefica*. Se parli d'un bel giovine, che guerreggiò con valore, non dirai *Guerriero elegante*, ma *Guerriero coraggioso*.

Regola 2.ª L'oscurità, benchè amata da molti, è un vizio da fuggirsi in ogni nome aggiunto. Non dirai *augello sinistro*, nè *fiore*

notturno, nè *uomo alato* per significare un augello che ti volò da man sinistra, o un fiore che suol aprirsi di notte, o un uomo che corre leggierissimo; imperocchè cotali epressioni han bisogno d'interprete, ed in vece di piacere al leggitore, non servono che a tediarlo ed irritarlo.

Regola 3.ª Si ha da schivare ancora ne' nomi aggiunti ogni qualunque genere di eccesso, che non sia stato già ben ricevuto da' buoni autori. Non ti esca mai dalla bocca la *candela immortale*, per quanto sia mai durata; nè la *raccolta sovrumana*, per quanto sia stata copiosa; nè il *forno divino*, per quanto buon pane vi si faccia. Potrai bensì dire, perchè l'uso lo comporta, la *Fama immortale*, il *lavoro sovrumano*, il *pennello divino*.

Regola 4.ª L'affettazione è un altro difetto gravissimo da tenersi lontano quanto è possibile. Non si dica mai la *dolcezza dolce*, nè la *lucerna fulminante*, nè la *pioggia umida*, perchè son tre aggiunte affettate, la prima delle quali nulla aggiunge, la seconda aggiunge troppo, e la terza troppo poco.

Sofr. Le regolette son belle; ma non è tanto facile il tenersele a mente ogni volta. Sentiamo, che regole mi dai sull'*Espressione cambiata*, che è quella, che nominasti in secondo luogo.

Metr. Chiamo *Espressione cambiata* quella, in cui si cambiano i nomi, dicendone uno per un altro. I cangiamenti si posson fare in molte maniere: ma per uso tuo li posso ridurre a soli otto.

Il tutto per la parte, o all'incontro.
Il più per il meno, o al contrario.
Il continente pel contenuto, o al rovescio.
La cagion per l'effetto, o all'opposto.
La qualità per il qualificato.
L'incredibile per il credibile.
La lode per il biasimo.
L'improprio per il proprio.

Sofr. Son soli otto, è vero; ma mi sembrano anche troppi.

Metr. Uno dopo l'altro, ci sbrigheremo di tutti; e vedrai da te medesima, che non solo son facili, ma piacevoli ancora.

Sofr. Or comincia adunque dal primo.

Metr. Il *tutto per la parte*, o *all'incontro*. Se tu dirai i *mortali* in vece di dire gli *uomini*, o i *quadrupedi* in vece de' *cavalli*, o *l'anno* in vece dell'*inverno*, avrai nominato il tutto per la parte, perchè i mortali formano un tutto, del quale gli uomini son parte; i quadrupedi un altro tutto, del quale son parte i cavalli; ed un altro tutto è ancor l'anno, del quale l'inverno è una parte. All'incontro, nominando il *tetto* in vece di *tutta una*

casa, le *ore* in vece di *tutto il tempo*, le *piume* in vece di *tutto un letto*, avrai nominata la parte in vece del tutto, perchè il tetto è una parte della casa, le ore una parte del tempo, le piume una parte del letto.

Sofr. Questa prima classe di cangiamenti è facilissima.

Metr. Non è meno facile la seconda, che è *il più per il meno*, o *al contrario*. Potrai dire *nostro* in vece di *mio*, i *Ciceroni* in vece di *Cicerone*, i *mari* in vece del *mare*: ecco detto il più per il meno. Potrai dire all'opposto il *Romano* in vece de' *Romani*, il *Guerriero* in vece de' *Guerrieri*, il *Nemico* in vece de' *Nemici*: ecco detto il meno per il più. Dovrebbe sembrarti facile anche questo secondo genere di cangiamenti.

Sofr. Lo capirebbe un fanciullo.

Metr. Passiamo dunque al terzo. Il *continente pel contenuto*, o al *rovescio*. Osserva, che l'*Italia* è un continente, e gl'*Italiani* sono i contenuti in essa; la *casa* è un continente, e la *famiglia* che vi abita è un contenuto; la *Città* è ancor essa un continente, ed il *Magistrato* che la rappresenta è un contenuto. Potrai tu dunque nominare, come più ti piacerà, l'*Italia* per gl'*Italiani*, o gl'*Italiani* per l'*Italia*; la *Casa* per la *famiglia*, o la *famiglia* per la *Casa*; la *Città* per il *Magistra-*

to, o il *Magistrato* per la Città. Che ti pare di questa terza classe di cangiamenti?

Sofr. Mi pare che le cose finora vanno assai bene per me.

Metr. Quarto cangiamento: *La cagione per l'effetto*, o *all'opposto*. Potrai dire *occhi mesti* in vece di *torbidi*, *guancie spaurite* in vece di *pallide*, *fronte lieta* in vece di *serena*, perchè la mestizia è la cagione della torbidezza, la paura è la cagione del pallore, e la letizia è la cagione della serenità. Al contrario potrai dire *pallida morte*, *pigro sonno*, *cieco timore*; perchè la pallidezza è un effetto della morte, la pigrizia un effetto del sonno, e la cecità un effetto del timore.

Sofr. Ci andiamo già discostando un pocolino dal facile. Ma pur andiamo avanti.

Metr. Quinto cangiamento. *La qualità* per il *qualificato*. L'esser Poeta fu una qualità principalissima di Omero; l'essere zoppo una qualità caratteristica di Vulcano; l'esser bella una qualità distintiva di Venere. In vece adunque di *Omero* potrai dire il *Poeta*, in vece di *Vulcano* potrai dire il *zoppo Nume*, in vece di *Venere* potrai dire la *bella Dea*.

Sofr. Facilissimo sarebbe questo cangiamento, se non fossero sì difficili a sapersi le qualità di tutte le cose.

Metr. Colla lettura de' Poeti, e di altri scrittori ancora, le anderai di mano in mano imparando.

Sofr. Segue ora il sesto cangiamento, che è quello dell'*incredibile* per il *credibile*.

Metr. Questo cangiamento non in altro consiste, che nel rappresentare una cosa vera, e credibile, con maniere le più incredibili, e false.

Sofr. Oh qui sì, che se non me ne fai vedere un esempio, non capisco nulla.

Metr. Non te ne farò veder uno solo, ma parecchi ancora. In istile serio si dice più volte: che il leggierissimo cavallo non segna l'orma del suo piede: che il cocchio nella sua maggior velocità non tocca la terra colle ruote: che l'aquila gareggia nel suo volo coll'altezza del Sole. Queste cose son false, ed incredibili; ma sono opportunissime a generare in noi una giusta idea della vera e credibile leggierezza del cavallo, del cocchio, e dell'aquila. Un altro esempio voglio addurtene ancora di stile chiamato bernesco. Niccola Strozzi, per darci una vera idea d'un naso di sproporzionata grandezza, lo dipinse in questa incredibile maniera:

Naso gigante, presso a cui parrebbe
Esser pigmèa la torre di Babelle;
Serse sopra di te passar potrebbe,
Senza far altro ponte, il varco d'Elle.
Le moli, onde all'Egitto il vanto crebbe,
Presso all'altezza tua son bagattelle.
Se ti drizzassi verso il Ciel, dovrebbe
In scoglio urtar la nave delle stelle.
Quel che in Focide tanto erge la fronte,
Perchè simile è a te, detto è Parnaso,
Ove han le sacre Dive il sacro fonte.
Se in te Tiféo s'incontrava a caso,
Lasciato avrìa d'imponer monte a monte,
Giacchè a scalare il Ciel bastava un Naso.

Sofr. Non mi scorderò giammai di questo nasutissimo Sonetto; e credo che basterà esso solo a farmi tener a mente per tutti i giorni di mia vita la sesta classe de' cangiamenti poetici.

Metr. La settima, se ti sovviene, è *la lode per il biasimo*. Vuoi biasimare assai un uomo, o qualunque altro oggetto? Dagli delle lodi sì spropositate, che ognuno si accorga, che le dai per burla. Osserva come finge il Berni di dolersi della perdita, che fece Domenico d'Ancona, quando gli fu recisa la brutta barba che avea.

Chi fia giammai così crudel persona,
Che empiendo il Ciel di pianti, e di starnuti,
Non pianga ad occhi caldi, e a spron battuti
La barba di Domenico d'Ancona?

Sofr. Questa classe di cangiamenti si vede usata alle volte anche nelle conversazioni volgari.

Metr. Lo stesso succede per riguardo all'ottavo cangiamento, che è l'*improprio per il proprio*; giacchè sentirai dire più volte, che il tale sparse un *fiume di lagrime* in vece di *lagrime* molte; che il di lui animo era *in tempesta*, cioè *in agitazione*; che si è trovato poi *in un mar di dolcezze*, cioè *in una consolazione grandissima*.

Sofr. Questo cangiamento pure mi sembra di facile esecuzione.

Metr. Ma nondimeno è facilissimo il cadere in grandi spropositi, oltrepassando i limiti del giusto. Tra il nome proprio che si lascia, e l'improprio che si prende, bisogna che vi sia sempre una vera simiglianza e proporzione. Osservalo negli esempj che ti addussi. Le lagrime, quando son molte corrono per le gote a somiglianza d'un fiume: la tempesta del mare è una vera agitazione delle acque, simile a quella degli umori nel corpo umano: la consolazione nel nostro spirito è come la dolcezza nel palato; e la grande espansione,

con cui la sentiamo dilatarsi, può mettersi in qualche maniera al paragone della vastissima pianura del mare.

Sofr. Ma dimmi adunque, quali sono i vizj da schivarsi in cotali cangiamenti.

Metr. Son due soli: il troppo innalzare l'oggetto, ed il troppo avvilirlo; che è lo stesso che dire il peccare per eccesso, ed il peccare per difetto. Quei Poeti, che diedero alle stelle il nome di *zecchini del cielo*, al Sole il nome di *forno dell'aria*, allo scudo militare il nome di *fiasco di Marte*; hanno avviliti di troppo sì grandi oggetti, e si son resi ridicoli. Quegli altri al contrario, che in vece di naso han detto *obelisco della faccia*; in vece di fronte *piazza della Cittadella dell'uomo*; in vece di denti *merli dell'umana Fortezza*; questi tali han peccato per eccesso, innalzando troppo esorbitantemente il poco merito di sì piccoli oggetti. Ma passiamo già ad altra materia; chè basta quel che ti ho finora detto intorno alle otto classi dell' *Espressione cambiata*.

Sofr. Mi sembra, che adesso abbia da rivolgersi il discorso all'*Espressione adornata*.

Metr. Appunto: e sappi per tua consolazione, che il discorso sarà breve, perchè so che gli ornamenti estrinseci dell'espressione si possono imparare facilmente senza Maestro,

col solo andarli osservando ne' libri che si leggono.

Sofr. Ma pure una qualche idea vorrei che me ne dessi, onde poter poi fare queste tali osservazioni che tu dici.

Metr. I principali ornamenti, co' quali si può migliorare un' espressione, sono i seguenti.

1.° *Esclamazione*. In vece di dire, che un occhio è spiritoso, potrai dire: *Ahi che occhio vivace!*

2.° *Interrogazione*. In vece di dire, che non sai chi ti tradisse, potrai dire interrogando: *Chi fu che mi tradì?*

3.° *Ammirazione*. In vece di dire, che cadde Cartago, dirai ammirativamente: *Ahi chi direbbe, che Cartago cadde!*

4.° *Dubitazione*. In vece di asserire, che l'amore è una pena, potrai dire dubitando: *Se non è pena amor, qual pena è al mondo?*

5.° *Ripetizione*. In vece di affermare, che l'amore affligge, puoi dire ripetendo: *amore amore affligge, affligge troppo.*

6.° *Sospensione*. Prima di dire una cosa, qualunque si sia, terrai sospesi gli ascoltatori, dicendo loro per esempio, *che non hai ingegno da comprendere, nè parole da esprimere, nè lena da cantare* quella tal cosa che hai in mente.

7.° *Finzione*. Fingerai di non saper dire, o di non voler dire, o di trattenerti di dire quella stessa cosa che dici. Eccotene un pajo d'esempj: *Chi mai potrebbe dir quanto io t'amo? Direi, ma nol dirò, che t'amo assai.*

8.° *Animazione*. Questo ornamento è uno de' più belli. Consiste in parlare ad una cosa inanimata, come se avesse orecchio; o farla parlare, come se avesse bocca. Così potrai dire ad una valle: *O valle, ove risuona il mio lamento, Abbi pietà di sì crudel tormento*: e la valle ti potrà rispondere: *Ve' come langue, non più verde, il prato, De' tuoi lunghi lamenti addolorato*. Eccoti spiegate in maniera intelligibile tutte le sorti di *Espressioni adornate*.

Sofr. E' certo che io intendo tutto ciò che dici; ma non so poi se saprò metterlo a suo tempo in esecuzione.

Metr. Lo saprai eseguire senza neppur accorgerti di eseguirlo. Dopo *l'espressione adornata* segue la *Pittoresca*, chiamata così da me, perchè sembra che con essa si dipinga l'oggetto, di cui si parla. Questa tal pittura poetica si può dividere in tre classi, a proporzione de' diversi oggetti su i quali si può raggirare.

Pittura di oggetti inanimati.
Pittura di oggetti animati.
Pittura di oggetti personalizzati.

Sofr. Non credevo mai di dover passare dalla poesia alla pittura. Insegnami or dunque a dipingere.

Metr. 1.ª Pittura. *Oggetti inanimati*. Son comprese sotto questo nome tutte le cose del mondo, che non hanno anima, come acque, pianure, piante, fabbriche, stelle, ed altrettali cose innumerabili sottoposte allo sguardo dell' uomo; nè queste sole, ma moltissime altre ancora, che non si vedono, o non se ne vedono che le cagioni, o gli effetti, come il suono ed il moto, per esempio. Questi tali oggetti si possono tutti dipingere, descrivendone o l'aspetto, o le parti, o le qualità, o le somiglianze. Senti come dipinse l'Ariosto una battaglia.

L'alto romor delle sonore trombe,
Di timpani, e di barbari strumenti,
Giunti al continuo suon d'archi, e di frombe,
Di macchine, di ruote, e di tormenti,
E quei, di che più par che il ciel rimbombe,
Gridi, tumulti, gemiti, e lamenti,
Rendono un altro suon, che a quel si accorda
Suon, che i vicin, cadendo il Nilo, assordà.
Grand'ombra d'ogni intorno il cielo involve ec.

Sofr. Bellissima è questa pittura; e comprendo che a questa maniera moltissime se ne pos-

sono fare di mille altri oggetti, benchè non senza fatica.

Metr. 2.ª Pittura. *Oggetti animati*. Ben sai che animati sono gli spiriti, gli uomini, e le bestie. Queste tali cose si possono dipingere in due diverse maniere, o delineandone le sembianze esteriori, o descrivendone le interne qualità. Appartengono all'esterno il gesto, il moto, il colore, la bellezza o bruttezza, la proporzione o sproporzione delle parti: e le qualità interne sono i vizj, le virtù, le inclinazioni, l'ingegno, e qualunque altra cosa propria dello spirito. Di cotali pitture troverai innumerabili esempj in qualunque de' buoni Poeti, che ti venga alla mano.

Sofr. Son già due le pitture, che m' hai spiegate. Rimane ancora la terza, della quale neppur il nome capisco.

Metr. 3.ª Pittura. *Oggetti personalizzati*: Questa è la pittura che merita più di tutte il nome di poetica, perchè figlia e creatura può dirsi dell'immaginazione del Poeta, il quale infonde corpo, ed aspetto di persona a chi non ha, nè mai ebbe un tal aspetto, nè corpo.

Sofr. Oh questo sì, che è un miracolo curiosissimo, che non so come possa farsi.

Metr. Eppure quando l'avrai compreso, ti piacerà molto di poterlo fare. Supponi per esem-

pio di voler dipingere la *Fama*. Questa è una cosa non solo inanimata, ma invisibile ancora, perchè non è altro che una voce che si sparge di bocca in bocca, e d'orecchio in orecchio dilatandosi in questa maniera per molte o per tutte le parti del mondo. Considera tu colla tua mente la qualità della fama, e poi dalle un corpo ed un vestito a tuo piacimento, ma proporzionato a quelle tali qualità, che la distinguono.

Sofr. Tu dici bene, e benissimo; e mi pare ancora d'intendere ciò che dici: ma se prima non vedo questa mascherata fatta da te, io certo per me non saprò farla.

Metr. La trasformazione è facilissima. Il nome *Fama*, finito in *a*, sembra proprio di femmina, piuttosto che di maschio: convertila dunque in una donna. Dovendo essa viaggiare e faticare assai per portar le nuove a tutto il mondo, ha bisogno di forza e di vigore: supponi adunque che essa non sia nè bambina, nè vecchia, ma giovine robusta. La di lei voce ha da esser alta e sonora, onde possa giungere più facilmente all'udito di tutti gli uomini: le porrai adunque una tromba nella bocca. Il di lei corso ha da esser velocissimo, affinchè la voce se ne sparga con maggior prestezza da una parte all'altra della terra: falla dunque non camminare, ma volare;

e conseguentemente le affiggerai negli omeri due grandi ale, e la vestirai d'una tunica leggiera, e svolazzante. Eccoti personalizzata, e ritrattata la *Fama*. Così potrai dipingere a tuo modo qualunque altra cosa del mondo, benchè sia inanimata, ed anche insensibile.

Sofr. Ma io vorrei veder fatte da te molte altre pitture simili, onde più facilmente imparare a farle; perchè è poco un solo esempio per chi nulla sa ancora di sì difficile materia.

Metr. Voglio contentarti, o Sofronia, ma colla maggior brevità possibile. Eccoti una piccola serie alfabetica di alcune altre pitture poetiche. Conservane la copia scritta, che ti servirà di norma nelle occasioni.

Abbondanza. Fanciulla ben complessa, e colorita, con tunica ricamata di racemi e di spighe, e con in mano una cornucopia ricolma di fiori e di frutti.

Beneficenza. Donna vaga, e ridente, che abbraccia colla man sinistra un infermo vecchio, e dispensa colla destra un fascio di grazie sottoscritte.

Carità. Una bella donna smunta e scolorita, che tiene un cuore infocato nella man dritta, due bambini fra le braccia, ed una moltitudine di poveri all'intorno.

Discordia. Vecchia torbida in guardo, livida nelle guance, rugosa nella fronte, ser-

pentina ne' capelli, con fiaccola accesa nella sinistra, e pugnale nella dritta.

Eternità. Una ruota in aria in movimento continuo, da niuno sostenuta, da niuno mossa, da niuno fermata.

Furore. Uomo brutto, e minaccioso, con capelli arruffati, con occhi infocati, con i pugni stretti pestando con un piede il pavimento.

Galanteria. Un giovine affettato, ben tagliato di vita, ben proporzionato di membri, con abito leggiero e galante, in atteggiamento da ballo.

Inverno. Un vecchio tremante, pallido in faccia, carico di panni, riscaldantesi al fuoco.

Lusinga. Una sirena, metà donna e metà pesce, la quale dilettando co' suoi dolci canti un giovinetto, lo strascina insensibilmente ad annegarsi nel mare.

Morte. Scheletro di donna, con deformi ale nel dorso, avente nella mano sinistra una falce, e nella destra il coperchio d'una vicina urna di ceneri.

Notte. Donna vestita di nero, giacente sonnacchiosa in un bosco, molestata dal continuo volo di Gufi, e Pipistrelli.

Occasione. Donna nuda, velata in faccia, calva di dietro, sedente sopra un' aquila che vola.

Protezione. Una maestosa signora, che abbraccia ed accarezza una scimmia, e la pone a sedere a suo fianco sopra uno scanno d'oro.

Quiete. Una donna taciturna e ridente, seduta in un solitario boschetto, il cui ingresso è impedito a tutti da altissime muraglie.

Rispetto. Uomo con testa nuda, con faccia serena, con occhi bassi, in atto di chinarsi davanti ad un Sovrano seduto in trono.

Sonno. Giovine disteso in un letto con corona di papaveri in capo, contornato di mostruosi augelletti, che gli svolazzano intorno.

Temperanza. Donna attempata, di amabile presenza, vestita senza lusso, con un freno in una mano, ed un compasso nell'altra.

Vittoria. Una guerriera con elmo, seduta sopra un mucchio d'armi, avente nelle mani una palma, e una corona di lauro.

Zeffiro. Giovinetto leggiadro, coronato di fiori, coperto di veste sottile, in atto di stringer le labbra per mandar fuori soavemente un piccolo soffio.

Eccoti un saggio di pitture poetiche su le quali potrai abbozzarne molte altre.

Sofr. Io le terrò nel mio studio, e ne farò sempre un gran conto.

Metr. Siamo già pervenuti, o Sofronia, all'ultimo articolo della nostra conferenza.

Sofr. Cioè a dire (se non m'inganno) *all'Espressione favolosa*, la quale, non so assolutamente che cosa sia.

Metr. Io do questo nome a qualunque espressione, o serie di espressioni, nella quale si narri, o si accenni qualcheduna delle antiche favole. Non perciò t'hai da immaginare, che sia una legge poetica l'introdurle nella poesia, perchè sei padrona di comporre in verso su di qualunque materia con invenzioni tutte tue, senza mendicarne veruna dagli antichi.

Sofr. Potrebbe dunque tralasciarsi questo studio, come poco utile, o almeno non necessario.

Metr. E' uno studio, o Sofronia, indispensabile, perchè tutti i Poeti antichi, e la maggior parte de' moderni hanno empiti di antiche favole i loro componimenti; e se tu non saprai quelle, non intenderai neppur questi.

Sofr. Eccomi in un imbroglio il maggior di tutti, perchè io di cotali favole nulla so affatto.

Metr. Vi sono molti libretti, ed anche libri voluminosi, che ne parlano a bella posta. Prendi uno di questi, ed in breve tempo le imparerai.

Sofr. Ma perchè non vorrai tu darmene un' idea che possa servirmi fin d'adesso, senz'andar in cerca di libri?

Metr. Ti parlerò sinceramente. Io ho tre motivi per dispensarmi da questo discorso. Pri-

mieramente la storia delle antiche favole è imbrogliatissima: son tante e sì diverse le opinioni sopra molti articoli di essa, che non è facile il prendere una buona strada e sicura, e molto meno poi lo scansare i frequenti pericoli di contraddizioni ed incoerenze. In secondo luogo hai da sapere, che il fine principale, per cui gli antichi Gentili inventarono le favole, fu quello di mettere a coperto tutti i lor vizj, nobilitandoli e magnificandoli, anzi consagrandoli ancora (se così si può dire) cogli esempj de' loro indecentissimi Dei. Come vuoi che io faccia teco conversazione di cotali cose? La terza ragione poi è il mucchio di stravaganze, d'inverisimilitudini, e di vere pazzie, delle quali son ricolme le favole degli antichi popoli. Io le abborrisco: io non le posso soffrire: io le vorrei veder esiliate da tutte le nostre composizioni, e dimenticate per sempre, se fosse possibile, da tutti i nostri Poeti.

Sofr. Ma tu non m' hai detto che è indispensabile il saperle? Se esse son pazze; io le terrò in quel disprezzo, che meriteranno. Se sono indecenti; da nessuna bocca mi potran venire con minor indecenza, che dalla tua. Se poi sono imbrogliate, come tu dici; tanto più ho bisogno della tua istruzione per intenderle con qualche chiarezza.

Metr. Tu mi costringi, o Sofronia, ed io non voglio disgustarti. Avrai da me la storia favolosa che mi domandi; ma te le darò un altro giorno per non allungare di troppo la conferenza d'oggi. Voglio per altro, per condizione indispensabile, sentire adesso da te ciò che finora ti ho detto intorno al linguaggio poetico.

Sofr. E' troppo di dovere, che io pur ti contenti ed ubbidisca. Questo tal linguaggio si compone di *parole poetiche*, e di *espressioni poetiche*, denominate in questa maniera non perchè sieno proprie de' soli poeti, ma perchè da questi sono usate più che da' prosatori. Le *parole poetiche* si riducono a tre classi; parole di accento cambiato, parole di lettere alterate, e parole di uso meno frequentato. Le *espressioni poetiche* son di cinque diverse qualità. La prima si chiama *accresciuta*, perchè riceve aumento da un secondo nome, che aggiunge vigore al primo. La seconda si chiama *cambiata*, perchè riceve cambiamento dall'uso, che vi si fa, d'una idea in vece d'un'altra. La terza si chiama *adornata*, perchè riceve ornamento da varie maniere insolite di favellare. La quarta si chiama *pittoresca*, perchè vi si dipingono gli oggetti con varietà di ritratti. La quinta si chiama *favolosa*, perchè vi si frammischia la storia

delle antiche favole gentiliche. Io non ho fatto che accennare gli articoli. Lo spiegarli e dilucidarli, come tu facesti, non è da me.

Metr. Neppur io ti domando altro. Ripassa più volte da per te la lezione d'oggi che non è di sola Poesìa, ma anche di Rettorica, e di Oratoria.

DIALOGO IX.

Brieve notizia delle antiche Favole.

Metr. Vengo oggi, o *Sofronia*, in tua casa alquanto mal volentieri. Ho da parlar teco d'un argomento ridicolo, in cui mi fermeranno ad ogni passo il disordine, e l'indecenza.

Sofr. Ma su di ciò non v'è più questione. Mi hai data parola, e l' hai da compire.

Metr. Eccomi dunque a contentarti. La storia favolosa ha tre cattive qualità: è lunga, è oscura, ed è maliziosa. Quanto dovrò stentare per dartela con brevità, chiarezza, e decenza!

Sofr. Comincìala pure senza complimenti: chè corta o lunga che sia, non mi stancherò di ascoltarla.

Metr. Comincerò dal primo sproposito di tutti, che è quello di supporre il mondo creato senza creatore. Nella storia delle antiche favole si nomina per primo principio di tutti gli altri esseri un personaggio fantastico, chiamato *Demogòrgone*; sotto il qual nome (a ben

considerarlo) intendevano i ciechi Gentili quella prima materia disordinata, a cui sogliamo dare il nome di *Caos*. Questo Dio *Caos*, o *Demogòrgone*, fu la prima, e più antica origine, da cui discesero successivamente tutti gli altri Dei, principali personaggi, e quasi unici di tutto il favoloso romanzo. Per dare un qualche ordine alla loro storia, la dividerò in sei generazioni, senza punto distinguere (come si suol fare) i *Numi* dai *Divi*, nè i *Dei* dai *Semidei*, nè le *Divinità di prima classe* da quelle di *seconda*, perchè queste distinzioni sono sovente arbitrarie, ed inutili affatto per la poesia.

Capi della Generazione 1.ª *Erebo*, e *Notte*.
Capi della 2.ª *Cielo*, e *Terra*.
Capi della 3.ª *Saturno*, e *Rea*.
Capi della 4.ª *Giove*, e *Giunone*.
Capi della 5.ª *Sole*, e *Luna*.
Capi della 6.ª *Pan*, e *Panischi*.

Ognuna di queste generazioni discende immediatamente dall'anteriore, la sesta dalla quinta, la quinta dalla quarta, la quarta dalla terza, la terza dalla seconda, e la seconda dalla prima.

Sofr. Finora io non vi trovo il minimo imbroglio. Spero che di ognuna di queste particolari generazioni mi parlerai con egual chiarezza.

Metr. La prima generazione non mi presenta che due coppie di Dei, una delle quali può chiamarsi *notturna*, e l'altra *diurna*.

1.ª Coppia: *Erebo*, e *Notte*. I due primi figli di *Demogòrgone* furono un maschio, ed una femmina; *Erebo*, che vuol dir *Sotterraneo*, e *Notte*, che si prende per *Tènebra*. Questi due oscuri fratelli celebrarono senza testimonj le prime nozze del mondo, ed ebbero una figlia chiamata *Terra*.

2.ª Coppia: *Etere*, e *Luce*. Nacquero pure da *Demogòrgone* questi secondi figli, denominati *Etere*, e *Luce*, che è lo stesso che *Aria*, e *Giorno*. Essendo questi consorti più luminosi de' primi, da loro dovea nascere il *Cielo*, donde a noi viene il lume.

Sofr. Oh che razza di sposi! oh che ridicolezze!

Metr. Non te lo dissi io? Il peggio si è, che o per amore, o per forza, bisogna perdere il tempo nello studio di queste sciocchezze.

Sofr. Ma pure servono di passatempo, ed anche di piacere.

Metr. Seguitiamo adunque a divertirci. Dalla prima generazione, che già t'ho spiegata, provenne la seconda, nella quale debbo comprendere non solo il *Cielo* e la *Terra*, ma ancora alcuni altri spiriti immaginarj, destinati dal capriccio de' Gentili alla cura del genere umano, che nacque poi dalla creta,

e rinacque poscia dai sassi, come vedrai a suo tempo. Riduco le divinità di quest'epoca a sei classi.

1.ª *Cielo*, e *Terra*: 2.ª *I Genj*: 3.ª *I Fati*: 4.ª *Le Parche*: 5.ª *Le Furie*: 6.ª *I Mani*.

Sofr. Questa seconda generazione è più numerosa della prima.

Metr. E le altre di mano in mano anderanno maggiormente crescendo, come succede appunto nelle nostre famiglie. Ma non ci discostiamo dal nostro oggetto. Riandiamo per ordine le sei classi dianzi nominate.

1.ª *Cielo*, e *Terra*. Il signor *Cielo*, chiamato da' Greci *Urano*, fu figlio dell'*Etere*, e della *Luce*, e la signora *Terra*, conosciuta ancora col nome di *Vesta maggiore*, ebbe per padri l'*Erebo*, e la *Notte*; benchè alcuni Scrittori, confondendola col già nominato *Erebo*, l' han fatta discendere immediatamente da *Demogòrgone*. Avendo il *Cielo*, e la *Terra* contratto matrimonio, ebbero (come poi si vedrà) parecchi figli, il primogenito de' quali chiamato *Saturno*, per ambizione di salire quanto prima al celeste trono di suo padre, gli tolse in istrana maniera lo spirito vitale, buttandolo al mare.

2.ª *I Genj*. Questi figli dell'*Etere*, e della *Luce*, erano i Dei tutelari della generazione d'ogni uomo, i creatori del di lui naturale,

ed i custodi perpetui della di lui vita. Fu opinione di molti, che ciaschedun uomo avesse due *Genj*; uno buono, che lo stimolava al bene; ed un altro cattivo, che lo inclinava al male: la qual idea poterono aver appresa i Gentili dall'eletto popolo ebraico. I Greci, che davano al *Genio* nella lor lingua il nome di *Demonio*, bevevano in tavola l'ultimo bicchiere al di lui onore.

3.ª *I Fati*. Intendevasi per *Fato*, o per *Destino*, una certa necessità inevitabile, la quale dava agli uomini questa o quella fortuna, questa o quella disgrazia, e gli stimolava, anzi gli obbligava ancora ad operare in questa maniera o in quella, benchè altrimenti non avessero voluto: bellissima invenzione per iscusarsi a faccia scoperta di qualunque errore, o vizio, o misfatto.

4.ª *Le Parche*. Queste erano tre sorelle, figlie dell'*Erebo*, e della *Notte*, e padrone dispotiche della vita degli uomini. *Cloto* cavava il filo dalla conocchia: vuol dire che faceva nascere i viventi. *Làchesi* lo raccoglieva nel fuso: ciò significa che essa conservava la vita. *Atropo* recideva il filo, lasciava cader in terra il filato: simbolo della morte, e della sepoltura.

5.ª *Le Furie*. Anche queste eran tre sorelle, *Tisìfone*, *Alètto*, e *Megèra*. Nacquero

d'un solo parto dall'oscurissima *Notte*; e furono destinate a castigare i malvagi, dal cielo, dalla terra, e dall'inferno, colle interne pene del rimorso e della disperazione. Nel cielo si chiamavano *Dire*, o *Ire di Dio*; nella terra *Furie*, o *Furibonde*; e nell'Inferno *Eumènidi*, o *Malèvole*.

6.ª *I Mani*. Si dava questo nome da' Gentili, non (come alcuni credono) all'anime de' morti, abitatrici dell'Inferno, o dell'Elisio; ma bensì a certi spiriti, abitatori de' sepolcri, e custodi delle ceneri de' defunti. Non pare che si debbano confondere i *Dei Mani* nè co' *Genj*, de' quali ho parlato prima; nè co' *Lari*, o *Penati*, de' quali tratterò nella sesta generazione; nè con quegl' immaginarj spiriti vagabondi, chiamati anticamente *Lèmuri*, ed ora *Folletti*.

Ecco finita la storia della seconda generazione.

Sofr. Va pur avanti, Metròfilo; chè questa per me è una commedia.

Metr. Nella terza generazione potrebbero aver luogo molte più Divinità, che nella seconda: ma tralasciandone varie come inutili, perchè non sono che copie di altre; mi posso assolutamente ristringere alle sole cinque coppie seguenti.

1.ª *Saturno*, e *Rea*. 2.ª *Titàno*, e *Titèa*.

3.ª *Occàno*, e *Teti*. 4.ª *Iapèto* ed *Asia*.
5.ª *Ermes*, ed *Afrodite*.

Sofr. M'immagino, che le vite di questi Dei non saranno meno piacevoli delle antecedenti.

Metr. Ti piaceranno anche di più. Ascoltami; che forse riderai.

1.º *Saturno*, e *Rea*. Furon figli, e successori ambedue del *Cielo*, e della *Terra*; e si sposarono benchè fratelli, come allora si usava. E' stravagantissima la favola, che si racconta di questi Dei. Avea *Saturno* un fratello chiamato *Titàno*, alla cui discendenza promise la paterna eredità, dando perciò parola di mangiarsi vivi tutti i figli maschi che gli nascessero, onde non aver successione. Voleva veramente il buon vecchio adempir la promessa: ma fu ingannato dalla moglie, la quale per eccesso di amore volle salvar la vita di suo figlio *Giove*, e poi successivamente quelle ancora di *Nettùno*, e di *Plutone*. Il fatto successe così: Quando fu la signora *Rea* per dar alla luce il primogenito, chiamò i suoi Sacerdoti denominati *Cureti*, o *Dattili*, o *Galli*, o *Idèi*, o *Coribanti*: comandò loro che facessero un romoroso suono di cembali, e di timpani; e che cantando, e sonando si portassero via il bambino, acciocchè il padre non ne sentisse i vagiti: diede poi ordine alle sue cameriere, che fa-

sciassero un bamboccio di pietra, e lo presentassero a *Saturno*, il quale ebbe la bontà di divorarselo, soffrendone poi un'indigestione gravissima. Coll'andar del tempo *Titàno* scoprì l'inganno: armò tutti i suoi figli, mosse la guerra a *Saturno*, ed a *Rea*, e li vinse, e gl'imprigionò. Cresciuto intanto il lor primogenito *Giove*, rinnovò la guerra, domò i *Titàni*, liberò dalla carcere il suo genitore, e lo ripose nel trono. Poco per altro seguitò *Saturno* a regnare; perchè non mostrandosi troppo grato ai benefizj ricevuti, fu detronizzato novamente dallo stesso figlio; ed andò fuggiasco pel mondo per alcune generazioni, finchè *Giano* lo accolse nella corte del Lazio, dandogli la metà del suo trono. Allora fu che il vecchio *Saturno* dirozzò e felicitò l'Italia, introducendovi quel capriccioso secolo d'oro, in cui non si rubava, nè si peccava, nè v'era mio, nè tuo, e vivevano tutti gli uomini in comune, ed in perfettissima eguaglianza. A tempo di questa gran felicità immaginaria successe una gran disgrazia all'infelice giovinetto *Atis*; imperocchè avendo egli mostrata più parzialità per la Ninfa *Sangaritide*, che per la signora *Rea*, fu castigato da questa gelosa Regina con un interno furore, e convertito poi anche in un Pino. I Sacerdoti di *Saturno* nelle romane

feste *Saturnali* del mese di decembre facevano rappresentare la chimerica uguaglianza del secolo d'oro con pubblici balli e banchetti, ne' quali ballavano i servitori co' padroni, ed i padroni servivano in tavola ai servitori. In memoria poi della burla fatta da *Rea* a suo marito *Saturno*, i di lei Sacerdoti ne' sacrificj eran soliti a sonare i timpani con incredibile furore.

2.a *Titàno*, e *Titèa*. Ecco un'altra coppia di fratelli e di sposi, figli pur del *Cielo* e della *Terra*. Da essi nacquero sei potentissimi *Titàni*, uomini celeberrimi per la guerra che mossero a *Saturno*, e più celebri ancora per essere stati padri di certi formidabili *Giganti*, i quali rinovarono le ostilità contra Giove, ponendo tre monti un sopra l'altro, l'Olimpo, l'Ossa, ed il Pelio, onde poter arrivare con questa nuova scala fino al sommo Cielo. Il fine della loro temerità fu quale dovea essere. Furon tutti incendiati da' potentissimi fulmini di *Giove*, eccettuato solo *Tifèo* il piu alto, ed il più feroce, a cui fu data la pena di rimanere eternamente semivivo nel vulcano di Sicilia, donde seguita ancora ad insultare con inutile sforzo, vomitando perpetue fiamme dalla bocca. Pazzie veramente gigantesche!

3.a *Océano*, e *Teti*. Furon figli essi pure del *Cielo* e della *Terra*, e fratelli di *Saturno* e di *Titano*. Si attribuisce a questi sposi una numerosa discendenza di persone divine, di alcune delle quali parlerò in appresso. I Poeti inoltre intendendo in generale per *Océano* il mare, e per *Teti* l'onda, suppongono esser figlie di questo bagnato matrimonio tutte le acque del mondo, fonti, fiumi, ruscelli, canali, laghi, e paludi.

4.a *Japèto*, ed *Asia*. La signora *Asia*, de' cui genitori si parla con varietà, è quella stessa gran porzione di terra, che forma adesso la quarta parte del nostro mondo. Con questa madama di sì mirabile grandezza si sposò *Japeto* figlio del *Cielo* e della *Terra*, ed ebbe da essa quattro figli ben conosciuti nel mondo, *Espero*, *Atlante*, *Promèteo*, ed *Epimèteo*, personaggi che torneranno a comparire su le tavole nella seguente generazione.

5.a *Ermes*, ed *Afrodite*. La *Venere greca* (distinta dalla latina, che tardò molto a nascere) fu chiamata *Afrodite*, che vuol dire *Schiuma*, perchè ebbe per madre (secondo le solite ciance degli antichi) la schiuma dell'acqua, e per padre quello spirito vitale del *Cielo*, che fu buttato da *Saturno* nel mare. Questa ridicola Dea, presa da' poeti per simbolo della bellezza, ed anche della diso-

nestà, si suppone che fosse moglie di *Ermes*, che è il *Mercurio greco*, distinto egli pure dal romano, di cui tornerà il discorso. Ebbe la Dea tre figli, uno chiamato *Ermafrodìto*, voce composta dai nomi di *Afrodite* e di *Ermes*; ed altri due denominati *Ero*, e *Antèro*, che si direbbero in italiano *Amore*, e *Contramore*, veri simboli delle amorose facende, nelle quali col piacere va sempre congiunto il dispiacere, e coll'inclinazione il rimorso.

Sofr. Mi sembra, che dalle antiche favole si possa ricavare ancora qualche buona moralità.

Metr. Non v'è alcun veleno nel mondo, da cui non possa sperare la medicina qualche buon effetto: ma se una volta i veleni dan la vita, son cento le volte che dan la morte. Questa appunto è la rea qualità delle favole gentiliche. Ma pur non v'è rimedio: bisogna continuare la storia.

Sofr. Hai finito di spiegare la terza generazione. Segue ora la quarta, alla cui fronte vanno *Giove*, e *Giunone*.

Metr. Appartengono a quest'epoca dieci coppie.

1.ª *Giove*, e *Giunone*.
2.ª *Plutone*, ed *Iperione*.
3.ª *Nettuno*, ed *Anfitrite*.
4.ª *Nerèo*, e *Dòride*.
5.ª *Vertunno*, e *Pomòna*.

6.a *Cèrere*, e *Vesta minore*.

7.a *Ermafrodìto*, e *Flora*.

8.a *Iride*, e *Nube*.

9.a *Promèteo*, ed *Epimèteo*.

10.a *Espero*, ed *Atlante*.

Sofr. Molti sono i suggetti di questa quarta commedia.

Metr. Un dopo l'altro farà ognuno la sua figura.

1.a *Giove*, e *Giunone*. Il sommo *Giove* figlio di *Saturno* e di *Rea*, conservato in vita da sua madre, come dissi prima, fu trasportato da' Cureti al monte Ida di Creta, ed ivi consegnato alle tre fanciulle *Amaltèa*, *Melissa*, e *Cinosùra*, le quali lo allevarono con latte caprino e mele, ed in premio di questo servigio furon poi trasferite in forma di stelle alla costellazione che chiamasi *Orsa minore*. Cresciuto *Giove* in età, s'impadronì del regno di suo padre: prese possesso degli stati del cielo e della terra: cedette a *Plutone*, ed a *Nettuno* suoi fratelli minori, i dominj dell'inferno e del mare: si sposò con sua sorella *Giunone*, figlia pur essa di *Saturno* e di *Rea*, ed allevata da *Teti*: concedette a questa sua moglie il dominio dell'aria, e di tutti gli animali volatili: ed ebbe da essa un figlio chiamato *Vulcano*, che fu l'unico di questo primo matrimonio. Parlo in questa maniera, perchè secondo le gentiliche usan-

ze di quell'età, era solito ogni Dio ad aver altre mogli di secondo rango, e così pure ogni Dea altri mariti di più bassa sfera. *Giove* poi non solo adottò quest'uso generale, ma per la qualità che avea di creatore, diede alla luce da sè solo varie divinità. Tali furono *Minerva*, che gli uscì fuori dal cervello; *Nèmesi*, che fu opra della di lui giustizia; e le nove *Muse*, che furon creature della di lui memoria. *Giunone* non volle esser da meno del marito, e fu creatrice ancor essa del guerriero *Marte*, e della leggiadra *Ebe*, come si vedrà nella seguente generazione.

2.a *Plutone*, ed *Iperione*. Questi due Dei eran fratelli cugini, figli il primo di *Saturno*, ed il secondo di *Tia*. Il sapiente *Iperione* si dedicò allo studio del tempo: lo divise in anni, mesi, giorni, notti, ed ore; e determinò a questo fine il corso del *Sole* e della *Luna*, ambedue figli suoi. *Plutone* al contrario, come Dio dell'inferno, e di tutti i luoghi sotterranei, avea pensieri molto più materiali e terreni, e perciò si compiaceva delle vittime de' Tori, come quelli che rompono coll'aratro le viscere della terra, sotto alla quale egli abitava.

3.a *Nettuno*, ed *Anfitrite*. Eran cugini questi pure; ed avendo contratto matrimonio, furon padri di moltissime figlie chiamate *Ninfe*.

de' focolari, fu sempre vergine; venerata perciò in Roma dalle Vergini Vestali, le quali, addette alla custodia del fuoco perpetuo, passavano tutta la vita in un racchiuso ritiro, senza neppur uscirne in quelle rinomate feste vestali, in cui si portavano in giro per tutta Roma gli asini coronati di fiori. *Cerere* al contrario conosciuta ancora col nome di *Pale*, amò lo stato matrimoniale, ed ebbe almeno due figli; *Pluto* il Dio delle ricchezze, che molti distinguono da *Plutone*; e *Proserpina* la Dea dell'inferno, collocato da alcuni antichi sotto a Sicilia, e da altri sotto alla Spagna. Era tenuta *Cerere* per inventrice dell'uso del frumento, per prima legislatrice della cultura e civiltà, e per protettrice particolare de' pascoli, corteggiata perciò da' Pastori romani nelle feste *palilie* del mese di Aprile.

* 7.ª *Ermafrodito*, e *Flora*. Accoppio questi due personaggi, perchè le loro storie, benchè diverse, sono ambedue in un medesimo genere ridicole. *Ermafrodito*, giovine bellissimo, figlio (come già sai) di *Ermes* e di *Afrodito*, fu tanto ben voluto da *Salmace* Ninfa d'un fonte della Caria, che gli Dei, per tenerla contenta, formarono di lui e di essa un uomo solo chiamato perciò l'*Androgyno*, che vale a dire il composto di fem-

mina e di maschio. La Dea *Flora*, o *Clori*, moglie del vento *Zeffiro*, fu tanto sfacciata, che avendo acquistato colle sue biasimevoli industrie un ricchissimo capitale, non ebbe difficoltà di lasciarlo in testamento alla Città di Roma, coll' obbligo di un'annua festa *florale*, nella quale si rinovassero le di lei famose prodezze.

8.ª *Iride*, e *Nube*. Si chiama *Iride* propriamente l'arcobaleno, che suol annunziare dopo la pioggia la serenità: ma i Gentili, per onorare la moglie di *Giove*, creduta padrona dell'aria, e di tutto ciò che in aria apparisce, ne formarono una piccola Dea, e la intitolarono l' *Ambasciatrice di Giunone*. Considerando poi essi, che la materia dell' *Iride* è la *Nube*, innalzarono anche questa agli onori della Divinità.

9.ª *Promèteo*, ed *Epimèteo*. Questi due fratelli, figli di *Iapeto* e d'*Asia*, ebbero da *Giove* la nobilissima commissione di coprire di viventi tutta la terra. Il primo creò gli uomini, ed il secondo le bestie, formandone di creta i corpi, e di etere più o meno puro le anime. *Prometeo*, dopo d'aver eseguita la sua commissione, osò di salire al cielo per prendere ivi del fuoco, e farne un dono agli uomini. Sdegnati gli Dei di sì gran temerità, nella seguente generazione diedero ordine a

Mercurio, che lo legasse nel monte Càucaso, onde un' aquila, destinata a questo fine, con tutta la sua pace potesse rodergli il cuore.

10.ª *Espero*, ed *Atlante*. Furon fratelli de' due antecedenti, e figli de' medesimi genitori, ed ebbero ancor essi da *Giove* due commissioni di somma importanza. *Espero* fu incaricato del governo astronomico delle stelle, per la qual cosa fece lunghi viaggi per Italia, Spagna, e Mauritania. *Atlante* ebbe l'impiego di sostenere cogli omeri il cielo, onde non precipiti sulla terra, e non avendo egli a questo fine nè tutta l'altezza, nè tutta la forza necessaria, fu perciò convertito in un monte altissimo e fortissimo, il quale da lui prese il nome di *Atlante*, e lo comunicò al vicino mare *atlantico*. Ambedue i fratelli ebbero successione. *Espero* fu padre di tre fanciulle, conosciute col nome generale di *Esperidi*; ed *Atlante* meritò di avere per figlie quattordici stelle, le sette *Iadi*, e le sette *Plèjadi*.

Sofr. Non mi posso dar pace a sentire delle favole sì pazze. Se le avesse inventate la mia nonna, non mi farebbe specie: ma mi fa una maraviglia incredibile che siano uscite dal cervello d'uomini grandi, e siano state adottate dalle più celebri nazioni del mondo.

Metr. L'uomo il più grande, il più ingegnoso,

il più sapiente, se giunge mai a lasciarsi dominare da una passione qualunque si sia, questi appunto è quegli che cade nelle maggiori bassezze, nelle più stolte pazzìe, nelle più enormi empietà. E sai, o Sofrònia, perchè? Perchè ha più ingegno da inventare delle stravaganze: perchè ha più dottrina da sostenere delle falsità: perchè ha più riputazione e buon credito da far passare per virtù il vizio, e per oro l'orpello. Ma non è tempo adesso di questi discorsi morali, perchè la generazione quinta, che chiama ora i nostri pensieri, ci tratterrà più lungamente della passata.

Sofr. Non voglio interromperti, o Metròfilo, giacchè per me hai tanta bontà.

Metr. Appartengono alla quinta generazione diciotto classi di Dei.

1.ª *Sole*, e *Luna*.
2.ª *Apollo*, e *Diana*.
3.ª *Proserpina*, e *Trìvia*.
4.ª *Febo*, e *Lucìna*.
5.ª *Mercurio*, ed *Arcade*.
6.ª *Minerva*, e *Nèmesi*.
7.ª *Marte*, e *Bellòna*.
8.ª *Vulcàno*, e *Vènere*.
9.ª *Càstore*, e *Pollùce*.
10.ª *Osìri*, ed *Iside*.
11.ª *Bacco*, e *Ninfe*.

12.ª *Ebe*, e *Ganimède*.
13.ª *Vittoria*, e *Grazie*.
14.ª *Muse*, ed *Espèridi*.
15.ª *Deucalióne*, e *Pirra*.
16.ª *Giano*, e *Pico*.
17.ª *Minosse*, e *Radamànto*.
18.ª *Eaco*, ed *Ercole*.

Sofr. La lista è lunga. Non so a che ora finiremo.

Metr. Se non perdiamo tempo, finiremo più presto.

1.ª *Sole*, e *Luna*. Questi due Pianeti divinizzati furon figli di *Iperione* e di *Tia*, chiamata pure *Eurifessa*. Ambedue girano in cocchio; il *Sole* con quattro cavalli più leggieri del vento, e la *Luna* con soli due, uno nero ed uno bianco. Ambedue lasciarono figliolanza: il *Sole* fu padre di *Circe*, di *Fetonte*, di *Fetusa*, e delle *Ore*: e la *Luna* moglie dell'*Aere*, partorì la *Rugiada*. Il Sole è intitolato *Dio del giorno*: è creduto protettore dell'arte balistica a cagion de' raggi, che vibra; e perciò chiamato *Pean*, o *Saettatore*: ama le vittime de' cavalli, come simboli della velocità del di lui corso. La *Luna* è la *Dea della notte*: fu corteggiata singolarmente dal Dio *Pan*, da cui ebbe in dono un bianchissimo vello: fu amante del Pastore *Endimione*, a segno che una volta per poterlo contemplare lo addormentò co' suoi raggi. Gli antichi, nel veder la *Luna* vicina all'

occaso, eran soliti a fare un grande strepito con certi cembali di bronzo, acciocchè essa non sentisse le magiche voci d'incantesimo, dalle quali credevano che fosse molestata in quel punto.

2.a *Apollo*, e *Diana*. Questi due fratelli e gemelli nacquero da *Latona*, una delle mogli di *Giove* di secondo rango. La medicina, la musica, la poesìa, e l'arte divinatoria, o di pronostici, ed augurj, riconoscono *Apollo* per protettore. Egli fu padre, e maestro del gran medico *Esculapio*: ed egli fin da fanciullo liberò la terra dal gran serpente *Pitone*, per la qual prodezza gli fu accordata l'arte anzidetta d'indovinare, chiamata perciò *Pitonica*. Furon famosi gli amori di *Apollo* per la ninfa *Dafne*, la quale per non isposarsi con lui volle piuttosto convertirsi in alloro: ed ecco la ragione, per cui suol andar coronato colle frondi di cotesta pianta. Amò egli pure il fanciullo *Giacinto*, cui avendo egli ucciso casualmente giocando con lui alla piastrella, volle perpetuarne la memoria facendo nascere dal di lui sangue i fiori giacinti. *Diana* sorella di *Apollo* fu sempre vergine, ed amante della caccia: per il primo motivo le famose nemiche degli uomini, chiamate *Amazzoni*, le dedicarono in Efeso un gran tempio; e per il secondo è tenuta ge-

neralmente per protettrice delle selve, de' cani, e de' cacciatori.

3.ª *Proserpina*, e *Trivia*. La prima di queste Dee fu figlia di *Giove* e di *Cerere*. Stando essa in Sicilia, *Plutone* all'improvviso se la portò ai suoi stati, la dichiarò regina dell' inferno, e la prese per moglie. Sua madre, che non sapeva dove fosse andata, ne fece grandi ricerche, penetrò con fiaccole accese per entro al monte Etna, scese per quelle vie sotterranee fino alla magione delle anime; ed avèndola quivi ritrovata, ottenne dalla benignità di *Giove*, che sua figlia vivesse col marito nell'inferno soli sei mesi dell'anno, e gli altri sei con essa nel cielo. La seconda Dea chiamata *Trivia*, oppur *Ecate*, non è che un composto fantastico di tre diversissime Dee, una delle quali è la *Luna* presidente del cielo, l'altra *Diana* presidente della terra, e l'altra *Proserpina* presidente dell' inferno. Questo triplice mostro, a cui si facevan feste ne' trivj con pubbliche cene, si dipingeva con tre teste, di cavallo, di cane, e di cinghiale.

4.ª *Febo*, e *Lucina*. Queste due Divinità non son pur esse che due poetici mostri. *Apollo*, e *Sole*, confusi insieme, concorrono a formar un *Febo*; e *Giunone*, e *Luna*, a formar una *Lucina*. I poeti considerano in

quest' ultima una protettrice della fecondità, e perciò la dipingono talora con molte mammelle, le une sotto le altre; la chiamano *Pronuba*, come presidente delle nozze; *Matrona*, come protettrice de' matrimonj; *Dea genitale*, come amica della generazione; *Lucìna*, come quella che ajuta le madri a dar alla luce i figli.

5.ª *Mercurio*, ed *Arcade*. Furon figli di *Giove*, ma nati da diverse madri. *Mercurio*, intitolato il *Trismegisto*, che vuol dire *il tre volte massimo*, nacque da *Maja* figlia di *Atlante*; ed ottenne da suo padre l'impiego di ambasciatore del cielo: egli è il Dio degli oratori, de' mercanti, e de' ladri: egli il conduttore delle anime dalla terra all'inferno: egli l'inventore della lira, e di altri strumenti da corda: egli il protettore della musica, della poesia, della palestra, e generalmente di tutte le scienze, ed arti. *Arcade* nacque da *Calisto*, figlia di *Licaòne* Re d'Arcadia, Principessa infelice convertita da *Giunone* in orsa, e vissuta quindici anni sotto quest'aspetto brutale, finchè *Giove* per compassione la trasportò insieme con *Arcade* al cielo, e li collocò ambedue nella costellazione chiamata *Orsa maggiore*.

6.ª *Minerva*, e *Nèmesi*. Ecco altre due figlie di *Giove*. La severa *Nèmesi*, simbolo della

vendetta del sommo Dio, nacque da *Thèmide*, o *Astrèa*, che è la di lui *Giustizia*, e fu venerata da' Greci sotto due titoli: sotto quel di *Ramnusia*, in memoria del tempio che le fu eretto in Ramnunte di Attica; e sotto quel di *Adrastèa*, che vuol dir *l'Inevitabile*, perchè nessun reo la può sfuggire. *Minerva*, simbolo della sapienza, nacque dalla fronte di *Giove*, apertagli da *Vulcano* con una scure per liberarlo da un gran dolore di testa, che gli dava febbre. Essa fu l'inventrice dell' olio, dell'architettura, de' lavori di lana, de' carri militari, e di più altre cose; e fu ancora, non meno di *Mercurio*, la protettrice generale delle arti e delle scienze.

7.ª *Marte*, e *Bellòna*. Il Dio della guerra chiamato *Marte*, o *Gradìvo*, nacque da *Giunone* negli odorosi campi Olenj della Dea *Flora*. Si sposò con sua sorella *Bellona*, guerriera essa pure, ed ebbe per figli i famosi *Romolo*, e *Remo*, fondatori di Roma, i quali diedero poi al mese di marzo il nome del loro padre. Gli animali più cari a lui sono il cavallo, il lupo, il picchio, ed il gallo, simboli del coraggio e della vigilanza.

8.ª *Vulcàno*, e *Vènere*. Da *Giove* e da *Giunone* nacque *Vulcano*, o *Mulcìbero*, bambino di sì brutte fattezze, che per la sua deformità fu buttato dal cielo in terra, e

nel cadere da sì alto luogo ebbe la disgrazia di rimanere zoppo. Fu educato nell'isola di Lenno dalla Ninfa *Eurìnome* figlia di *Océano* e di *Teti*. Cresciuto in età, passò all'isole Eòlie presso alla Sicilia, e quivi si pose a lavorare da fabbro al servigio di *Giove*, prendendo per suoi garzoni, o ministri certi giganti chiamati *Ciclòpi*, che non aveano che un occhio solo nella fronte. Benchè sì brutto, e di sì basso mestiere, ottenne di sposarsi con *Venere*, la più bella fra tutte le *Dive*, ed intitolata perciò la *Dea della bellezza*. Questa celebre moglie di *Vulcano* si sposò con altri mariti di secondo rango, da' quali ebbe varj figli. Come sposa di *Anchise*, fu madre del famoso *Enea*: come moglie di *Baceo*, diede alla luce il licenzioso *Priapo*: come consorte di *Marte*, regalò al genere umano il pazzarello *Cupido*, denominato il *Dio dell'amore*. Son famosi gli amori di *Venere* per *Adòne*, fanciullo di singolarissima bellezza. Andando a caccia questo giovine fu morsicato ed ucciso da un cinghiale. *Venere* dopo averne pianta la morte a dirotte lagrime, volle conservarne la memoria, tingendo col di lui sangue i papaveri. Nell'andare poi essa a sotterrarlo, si ferì un piede con una spina d'un rosajo; e le rose, che per l'addietro erano sempre state bianche, eb-

bero fin d'allora il color rosso dal sangue di *Venere*.

9.ª *Càstore*, e *Pollùce*. La Regina *Leda* moglie di *Tindaro* Re di Sparta vedendo che *Giove* per desiderio di volare si era convertito in Cigno, gli domandò la grazia stravagantissima di poter fare dell'uova, come fan le galline. Di fatti ne fece due; uno, da cui nacquero due mortali, *Càstore*, e *Clitennestra*; ed un altro, da cui sbucarono due divinità, *Pollùce*, ed *Elena*. Il Dio *Pollùce* per amor fraterno diede a *Càstore* la metà della sua natura divina; e trasformati ambedue in istelle, furon posti nella costellazione chiamata *Gemini*. Sinchè furono al mondo, *Pollùce* si esercitò nella lotta, e *Càstore* nel cavalcare; e questa è la ragione per cui i cocchieri romani ne' loro giuochi circensi si raccomandavano alla protezione di questi due fratelli, conosciuti col nome generale di *Diòscuri*, o con quello di *Therapnèi*.

10.ª *Osìri*, ed *Iside*. Inaco Re degli Argivi avea una figlia chiamata *Iside*, o *Io*, la quale dal sommo *Giove* per un vero estro di pazzìa fu convertita in giovenca. La Dea *Giunone* avendo veduta con meraviglia quest' umana bestiola, volle tenerla fra i suoi armenti, e la diede in custodia al pastore *Argo*, uomo di cent'occhi, il quale la trattò durissima-

mente. Pentitosi *Giove* di aver data natura bestiale a quella fanciulla, e mossosi a compassione di vederla sì mal trattata, comandò a *Mercurio*, che desse la morte ad *Argo*: della qual cosa essendosi offesa la Regina del cielo, perpetuò nel pavone i cent'occhi del pastore defunto, ed attaccò all'infelice giovenca sotto alla coda un sì molesto tafàno; che non potendo essa star ferma dal gran pizzicore, andò correndo disperatamente fino all'Egitto. Quivi il benignissimo *Giove* le restituì la forma umana; la prese per una delle sue mogli; ebbe da essa un figlio chiamato *Epafo*; e la onorò dipoi colla corona egiziana, dandola per isposa al re *Osiri*, figlio dello stesso *Giove*, e di *Niobe*. La novella regina insegnò ai sudditi l'agricoltura, e l'uso del lino, e visse felicemente nel trono finchè dal suo regio cognato *Tifòne* gli fu ucciso il marito; del di cui corpo (nascosto dall'omicida) andò essa in traccia per molti paesi, ajutata dal sagacissimo *Anubi* suo confidente, ritrattato perciò da' Poeti con viso di cane. *Osìri* ed *Iside* dopo la morte divennero due Divinità. Credevano gli Egiziani, che l'anima di *Osìri*, in memoria di esser egli stato marito di una che fu giovenca, fosse entrata nel corpo d'un bue leggiadramente macchiato, conosciuto col nome di

Sèrapi, o *Api*. Per questo motivo adoravano essi un bue d'un certo determinato pelame; e quando lo vedevano già vecchio, lo affogavano in un sacro fonte, e ne piangevano la morte inconsolabilmente, finchè trovandone un altro simile, lo trasportavano a Menfi con grandi feste. *Iside* era ancor essa tenuta in gran venerazione sì in Egitto, che in Roma. I di lei sacerdoti egiziani chiamati *Isìaci*, si vestivano di lino per entrare nel di lei tempio, e la placavano ne' sacrificj coll'acuto suono del sistro, ch'era una specie di cembalo di metallo. I Romani poi la corteggiavano nel campo Marzio con sì scandalose indecenze, che più volte il Senato, per impedirle, ebbe da far chiudere il di lei tempio.

11.a *Bacco*, e *Ninfe*. Da *Giove*, e da *Sèmele* nacque il Dio del vino, e degli ubbriachi, denominato *Bacco*, che vuol dire lo *Shiamazzatore*. Trasportato all'India da un elefante, domò quei popoli barbari, e corse poi vittorioso per la Siria, per l'Egitto, e per tutto l'Oriente. Gli si attribuisce l'invenzione de' diademi, e de' trionfi, anzi della navigazione ancora. Egli ebbe per maestro il vecchio *Silèno*; per confidenti i brutali *Satiri*; per animali di suo divertimento i caproni, ed i becchi; per compagne del suo liberti-

naggio tutte le donne *Baccanti*, o clamorose, chiamate pur *Mènadi*, o *Thìadi*, che vuol dir furenti; per amiche finalmente le *Ninfe*, nome generico di certe fanciulle vaganti, figlie la maggior parte di Dei marini. Queste tali *Ninfe* non solo abitavano nel mare, nelle fontane, e ne' fiumi, ma ne' monti ancora, e nelle selve. Le aquatiche si chiamavan *Nerèidi*; le montanine *Orèadi*, e le silvestri *Drìadi*, oppure *Amadrìadi*.

12.ª *Ebe*, e *Ganimede*. Una lattuca, mangiata dalla diva *Giunone* in un pranzo preparatogli da *Apollo*, si convertì maravigliosamente in una bambina chiamata *Ebe*, la quale cresciuta in età, fu intitolata *Dea della gioventù*, ed incaricata di servire a *Giove* la tazza. Il sommo Nume per la sua naturale volubilità si stancò di questa cameriera; e preso il pretesto di un' indecente, ma casuale caduta, che fece *Ebe* innanzi a tutti gli Dei nel portargli da bere, la licenziò dal suo celeste palagio; e facendo immantinente salir al cielo sull'ali della sua aquila un leggiadrissimo giovine chiamato *Ganimede*, l'onorò coll'impiego di suo coppiere, e gli diede per abitazione il celeste segno dell'aquario.

13.ª *Vittoria*, e *Grazie*. La Dea *Vittoria*, figlia di *Acheronte* e di *Stige*, si suppone che fosse vergine. Ama moltissimo di andar alla

guerra e col suo invisibile ajuto decide nelle battaglie. Fu instruita nell'arte militare non solo dalla sapiente *Minerva*, ma anche dallo stesso *Giove* fulminatore, dal cui fianco non si discostò neppur un momento nella famosa guerra de' giganti. Vergini pur furono le tre sorelle *Grazie*, figlie di *Giove*, e compagne di *Venere*, la prima delle quali si chiamò *Aglàja*, o *Splendore*; la seconda *Thalìa*, o Bellezza; e la terza *Eufrosinè*, o Letizia.

14.ª *Le Muse*, ed *Espèridi*. Son due classi di vergini ancor queste, le quali perciò unisco sotto un medesimo titolo. Le *Espèridi*, figlie di *Espero*, di cui parlai avanti, furon tre, *Egle*, *Aretùsa*, ed *Esperetùsa*. Possedevano queste fanciulle nella Mauritania un amenissimo giardino, in cui v'era un bosco di certi pomi d'oro gelosamente custoditi da un vigilante Drago, ma rapiti nondimeno dall' astuto e valoroso *Ercole*, di cui fra poco ritornerà il discorso. Le vergini chiamate *Muse*, figlie della memoria di *Giove*, e perciò eruditissime e coltissime, nacquero nel monte Pierio della Tessalia, ed abitarono dipoi ora nel monte Citerone, o nella contigua Aònia della Beozia: ora nel monte Parnaso della Focide, appiè del quale nasceva un limpidissimo fonte chiamato Castalio: ed ora nel vicino monte Elicona, rinomato per quel suo

fonte Ippocrene, o Cavallino, di cui esse bevevano, ed in cui si lavavano; fonte che scaturì da un sasso percosso da un' unghia dell' alato cavallo *Pègaso*, figlio di *Medùsa* e di *Nettuno*. Queste studiose fanciulle, il cui presidente, o direttore letterario, si dice che fosse *Apollo*, eran nove sorelle, ed ognuna era maestra e protettrice d'un particolare studio: *Talìa* della Commedia, *Melpòmene* della Tragedia, *Polìnnia* del gesto teatrale, *Calliope* del verso eroico, *Erato* del versetto amoroso, *Euterpe* del suono della tibia, *Tersìcore* del ballo, *Clio* della storia, ed *Urania* dell'astronomìa.

15.ª *Deucalione*, e *Pirra*. Dissi poc'anzi, che i due fratelli *Prometeo*, ed *Epimeteo* popolarono di viventi tutta la terra. Or sappi che dopo non molti anni fu distrutta intieramente la novella popolazione da un formidabile diluvio, dal quale non si salvarono che i due sposi *Deucalione*, e *Pirra*, figli de' due fratelli anzidetti, dovendo la loro salvezza ad una barca, che li trasportò prodigiosamente fino alle cime del monte Parnaso. Questi due fortunati avanzi dell'umanità per consiglio della Dea *Tèmide*, a cui si raccomandarono, presero de' sassi dalla terra, e buttandoli dietro alle spalle, videro con incredibile stupore, che tutti i sassi buttati

da *Deucalione* si convertivano in maschi, e quelli che uscivano dalle mani di *Pirra* si trasformavano in femmine. Così pervertivano i Gentili le vere storie della nostra divina Scrittura.

16.ª *Giano*, e *Pico*. Questi furon due principi di dubbiosa origine, divinizzati dagli Italiani. *Jano*, o *Giano*, antichissimo Re dell' Italia, chiamato da' Greci *Enotrio*, che vuol dire l'Introduttore del vino, fu onorato da *Giove* col grande impiego di custode e portinajo del cielo e della terra, ritrattato perciò con una chiave ed una verga nelle mani, ed intitolato per questo stesso motivo il *Patùlcio* che apre, ed il *Claùsio* che chiude. Come portinajo del tempo passato e del futuro, fu chiamato *Biforme*, e si dipingeva con due facce; e come apritore delle quattro stagioni primavera, estate, autunno, ed inverno, gli si facevano alle volte crescere le facce fino al numero di quattro. I romani considerandolo come portinajo dell'anno, diedero al primo mese il di lui nome, chiamandolo *Januario*; e credendo che avesse anche le chiavi della guerra e della pace, tenevan chiuso in tempo di pace il di lui tempio, ed aperto in tempo di guerra. Ebbe Giano una figlia chiamata *Canente*, colla quale si sposò il signor *Pico* re di certi uomini stra-

ni, che nacquero dalla terra come funghi, senza padre nè madre, e si chiamavano perciò *Aborigini*. Questo celebre monarca de' funghi umani, perchè non corrispose agli amori della maga *Circe*, ebbe la disgrazia di esser convertito da essa in un augello chiamato *Picchio*, il quale si diverte col suo becco a forare gli alberi, e disotterrar le formiche.

17.ª *Minosse*, e *Radamanto*. Volendo *Giove* trasportar a Creta una delle sue mogli di secondo rango, chiamata *Europa*, figlia di *Agènore* re de' Fenici; e non avendo alla mano nessuna barca da poter fare la navigazione con quella sollecitudine con cui bisognava farla, acciocchè nulla si sapesse nella corte, si rivolse ad uno spediente il più ridicolo che possa immaginarsi. Si convertì egli medesimo in bue; e presa la donna sul suo dorso, fece il viaggio a nuoto fino all' isola. *Europa* in quel suo nuovo soggiorno ebbe due figli *Minosse*, e *Radamanto*, i quali cresciuti in età, regnarono insieme nella lor patria colla maggior prudenza e giustizia; a segno tale che dopo la loro trasmigrazione all'inferno, furono creati da *Plutone* supremi giudici delle anime. Mentre se ne stava *Europa* nell'isola di Creta; il di lei fratello *Cadmo* l'andò a cercare per tutto il mondo: ma non avendola trovata, nè osando di ri-

tornare a casa di suo padre senza di essa, si fermò presso al monte Parnaso, e vi edificò la città di Tebe. Per popolare poi questa nuova città seminò in terra, per consiglio di Minerva, i denti d'un serpente da lui ucciso, e ne nacque di fatti un intiero esercito di armati guerrieri, i quali appena nati entrarono in combattimento sì sanguinoso, che soli cinque ne rimasero vivi per popolar la città. *Cadmo* dopo molto tempo, e quando più non vi pensava, pagò la pena del serpenticidio; nè solo egli la pagò, ma ancora la moglie *Ermìone*, o *Armonìa*, essendo stati ambedue convertiti in serpenti.

18.ª *Eaco*, ed *Ercole*. Furono figli questi pure di due mogli di *Giove*. Il primo nacque da *Egina* figlia di *Asopo* re di Beozia, e regnò dipoi in Cenòpia con sì inflessibile severità, che *Plutone* lo volle per compagno di *Minosse*, e di *Radamanto* nella giudicatura infernale. La madre di *Ercole* il *Tebàno* (giacchè molti altri se ne inventarono) fu *Alcmèna* moglie di *Anfitrione*, donna di singolar fortezza d'animo, e degna perciò d'un figlio che tanto si distinse nel mondo pel suo valore. *Giunone*, come rivale di *Alcmena*, e nemica di *Ercole*, comandò ad *Euristèo* re dei Micenj, che procurasse di farlo morire esponendolo a' maggiori pericoli. Egli non solo

volle. Egli vinse in guerra moltissimi popoli, e perfino le terribili Amazzoni, facendone prigioniera la regina Ippolita. Egli in Ispagna conquistò gli armenti del re Geriòne, ed aprì lo stretto di Gibilterra, separando l'Africa dall'Europa. Egli diede la morte al potentissimo ladrone Caco, al gigante Anteo della Libia, al gran leone Nemèo, agl' indomiti Centauri, ai temuti augelli Stinfàlidi, all'aquila divoratrice di Prometeo, alla velocissima cerva dalle corna d'oro, all'idra dalle sette teste, all'invincibile drago del giardino delle Esperidi. Che vuoi di più? Egli sostenne perfino il cielo, quando per la stanchezza d'Atlante era già vicino a piombare su la nostra terra.

Sofr. E' certo che più oltre non si può andare. Fin dove mai arriva la pazzia degli uomini?

Metr. Lascia pur le riflessioni per adesso; chè non v'è tempo da perdere.

Sofr. Già non ti rimane a discorrere, mi pare, che della sesta generazione.

Metr. Della quale per altro v'è molto da dire, comprendendosi in questa non meno di ventiquattro famiglie.

1.ª *Pane*, e *Panischi*.
2.ª *Priapo*, e *Cupido*.
3.ª *Aurora*, e *Portunno*.
4.ª *Fetonte*, e *Fetontiadi*.

5.ª *Esculapio*, e *Circe*.
6.ª *Tèrmini*, ed *Ermèti*.
7.ª *Lari*, e *Penàti*.
8.ª *Imenèo*, e *Talassio*.
9.ª *Eolo*, e *Venti*.
10.ª *Dedalo*, e *Minotauro*.
11.ª *Teseo*, e *Arianna*.
12ª *Pèrseo*, e *Medusa*.
13.ª *Caco*, e *Polifèmo*.
14.ª *Mida*, e *Pandòra*.
15.ª *Pàride*, ed *Elena*.
16.ª *Giasóne*, e *Medéa*.
17.ª *Ròmolo*, ed *Enèa*.
18.ª *Orfèo*, ed *Anfione*.
19.ª *Dei de' bambini*.
20.ª *Dei degli Sposi*.
21.ª *Dei d'oggetti virtuosi*.
22.ª *Dei d'oggetti viziosi*.
23.ª *Dei d'oggetti indifferenti*.
24.ª *Romani divinizzati*.

Sofr. Starò a sentirti, o Metròfilo, senz'aprir bocca.

Metr. 1.ª *Pane*, e *Panischi*. La regina *Penelope*, moglie di *Ulisse*, e madre di *Telemaco*, ebbe per secondo marito il Dio *Mercurio*, e per figlio di questo matrimonio il Dio *Pane*, o *Pan*, bambino bruttissimo che aveva corna e gambe caprine, ed intimoriva con sì strana figura tutti gli altri fanciulli, a segno che fin d'allora s'introdusse l'usanza di chiamar *panico*

ogni vano timore. Nato egli in Arcadia ottenne coll'andar degli anni il titolo di *Dio de' Pastori*: e questi di fatti gli presentavano frequenti offerte di latte e di mele; gli facevano in febbrajo le feste chiamate Lupercàli; e lo ricreavano ancora col suono della fistula da sette canne inventata da lui. I Poeti hanno immaginati altri Dei, o Semidei caprini, e cornuti come *Pane*, e perciò chiamati in generale *Panischi*; ma gli hanno distinti poi in tre diverse classi, denominandoli *Satiri* ne' boschi, *Silvani* nelle montagne, e *Fauni* nelle pianure. Il primo, e vecchio *Silvano* portava un grande amore al fanciullo *Ciparisso*; e quando il giovinetto gli morì di passione per la mancanza d'una cerva uccisagli casualmente da lui medesimo, egli lo convertì in cipresso per averlo in qualche maniera vivo. Il primo poi e più rinomato *Fauno*, conosciuto ancora co' nomi di *Fatuo*, ed *Egipane*, si sposò colla sua sorella *Fauna*, o *Fatua*, o *Bona Dea*; la quale, per quanto fosse buona, ed amante del suo marito, pur una volta fu da lui battuta con verghe di mirto, perchè s'era ubbriacata. Ecco i principali fatti de' *Panischi*.

2.ª *Priapo*, e *Cupido*. Il Dio degli orti *Priapo*, e il Dio degli amori *Cupido*, nacquero l'uno e l'altro da *Venere*; ma il primo fu

figlio di *Bacco*, ed il secondo di *Marte*. Ebbero fama ambedue per la loro sfacciataggine. A tutti e due si facevan voti dagl' innamorati: ma a *Priapo* in particolare s'immolavano i somari in memoria dell' asino di *Sileno* (il maestro di *Bacco*), il cui raglio lo disturbò dagli amori della Ninfa *Lotide*.

3.a *Aurora*, e *Portunno*. Dal *Sole*, e da *Teti* nacque la Dea dell'alba chiamata *Aurora*, o *Matùta*, o *Matralia*, o *Leucotèa*, e da questa diva nacque il Dio de' porti di mare conosciuto co' nomi di *Portunno*, o *Melicerte*, o *Palemòne*. La bella *Aurora* (che fu madre ancora del guerriero *Memnone* ucciso da *Achille* nella guerra trojana) avea una volta il costume di alzarsi tardi dal letto per non destare il suo marito *Titone*, il quale essendo ancor giovine amava molto il sonno: ma quando poi lo vide vecchio e meno portato a dormire, cominciò ad alzarsi a buon' ora, come adesso fa tutte le mattine. In onore del di lei figlio *Portunno* furono instituiti da *Teseo* i giuochi *Istmici*, che presero il nome dall' Istmo del Peloponneso, e si ripetevano, all'uso degli *Olimpici*, ogni quinto anno.

4.a *Fetonte*, e *Fetontìadi*. Il *Sole*, e *Climene* furono i genitori di *Fetonte* e delle tre sorelle *Fetontìadi*, distinte co' nomi di *Fetùsa*, *Lampetùsa*, e *Lampèzia*. Avendo ottenuto *Fe-*

tonte da suo padre per un giorno solo il cocchio solare, e guidandolo egli per la sua imperizia or troppo alto, or troppo basso, con danno del cielo e della terra, fu ferito da *Giove* con un fulmine, e cadde precipitosamente nel Po dell'Italia, dove si affogò. Le tre sorelle, corse alla spiaggia di quel fiume a piangerne la morte, sì lungamente vi si fermarono, che radicatesi in terra si convertirono in pioppi, ed ivi seguitano ancora, dopo tanto tempo, a sparger delle lagrime in forma di ambra.

5.a *Esculapio*, e *Circe*. Il Dio della medicina fu *Esculapio* figlio di *Apollo*; e la Dea della botanica fu *Circe* figlia del *Sole*. Ammaestrato *Esculapio* da suo padre, fece sì grandi progressi, che non solo guariva dai mali i viventi, ma faceva risorgere i morti; di modo che un giorno fu percosso da *Giove* con un fulmine, come perturbatore de' fati. Lasciò egli due figli, *Podalirio*, e *Macaone*, che acquistarono fama nella guerra di Troja. Per la sua medica virtù fu venerato in molti paesi, principalmente in Epidauro di Grecia, e nell' Isola Tiberina di Roma. La diva *Circe* fu una donna di spirito diabolico: ambiziosa del trono, diede la morte a suo marito re de' Sarmati: crudele nel governo, fu esiliata da' suoi medesimi sudditi: fuggiasca pel mondo,

si fermò nel monte Circèo dell'Italia a fare sperienze botaniche: inclinata al male, si servì de' sughi dell'erbe per operare degl' incantesimi: divenuta una brava maga, prese la magìa per passatempo, divertendosi a dare agli uomini sembianze di bestie: così ella trasformò il re *Pico* in augello, i compagni di *Ulisse* in porci, e la Ninfa *Scilla* sua rivale in mostro marino.

6.a *Termini*, ed *Ermeti*. Si facevano anticamente certe statue rozze ed informi, senza braccia, nè piedi; alcune con testa, ed altre senza. Queste si mettevano sempre in terreno scoperto, e secondo la qualità del luogo in cui erano, avevano diverso nome. Se si piantavano presso ai sepolcri, o nelle pubbliche strade, si chiamavano *Ermeti*, o *Erme*, ed eran rispettate come immagini del Dio *Ermes*, di cui dianzi ho parlato. Se poi si collocavano ne' confini delle provincie o delle possessioni per indicarne i limiti, si denominavano *Termini*, o ritratti del Dio *Termino*, al quale si offrivano bicchieri di vino e paste di mele, nel mese principalmente di febbrajo, che era il tempo delle feste *terminali*.

7. *Lari*, e *Penati*. Così si chiamavano gli Dei protettori di qualunque regione o città o strada o casa o famiglia. Si veneravano in oratorj privati chiamati perciò *Penetrali*,

o *Lararj*. Le loro immagini eran fatte di cera vestite di pelle canina, custodite da un cane, adornate di fiori, ed onorate con lume o fuoco perpetuo. Si credeva, che la lor madre si chiamasse *Lara*, o *Larunda*, e la nonna *Mania*. Si facevan loro nelle pubbliche strade certe feste chiamate *Compitàli*, e si offrivano loro in sacrificio le primizie delle raccolte.

8.a *Imene*, e *Talasso*. Vi fu nella città di Atena un giovine bellissimo chiamato *Imène*, o *Imenèo*, figlio non si sa di certo se di *Bacco* e di *Venere*, oppur di *Apollo* e di *Calliope*. Essendo state predate un giorno da certi pirati, o corsari molte fanciulle Ateniesi, che si eran radunate nella spiaggia del mare a celebrar le feste di *Cerere*, andò ancor egli casualmente con quelle prigioniere, perchè si trovava fra di esse in abito di donna col fine di non perdere di vista una sua innamorata, il di cui matrimonio non gli era permesso per la disugualianza de' natali. Addormentatisi i corsari in una spiaggia deserta, egli gli uccise tutti; e lasciate in quel luogo le compagne, andò a presentarsi al Magistrato di Atena, promettendo di riportare alla patria tutte le fanciulle, che si erano perdute, purchè gli si concedesse in isposa quella che egli bramava. Di fatti le riportò, e si sposò;

anzi meritò ancora di esser divinizzato da' Greci ed intitolato *Dio delle nozze*. Sotto questo medesimo titolo veneravano i Romani un immaginario Nume chiamato *Talasso*, al cui nome diede origine il ratto delle Sabine, una delle quali fu liberata da ogni insulto col falso supposto di essere stata promessa al generale *Talassione*. Il fatto si è, che secondo il cerimoniale degli antichi matrimonj, quando la sposa usciva dalla casa paterna l'accompagnavano i fanciulli, e le fanciulle, invocando ad alte grida *Imeneo*; e quando essa entrava nella casa del marito, risonava in bocca di tutto il popolo il nome di *Talasso*.

9.a *Eolo*, e *Venti*. Nacque Eolo da *Sergesta*, o *Acesta*, figlia di *Ippoto*, ed abitava nelle isole siciliane di Lipari, le quali da lui ricevettero il nome di *Eolie*. Essendo egli solito a predire quali venti dovessero soffiare, prendendone indizio dai vapori, che vedeva sorgere in alto, e dalla varietà de' nuvoli che si formavano in cielo, fu creduto dal rozzo popolo che egli li creasse, e quindi gli provenne senza verun altro merito il titolo di *Dio de'venti*, e di *figlio* di *Giove*. Si accrebbe poi questa favola, aggiugnendo che i *Venti* concorsero procellosamente nella famosa guerra Titanica, e che superati alla fine dal sommo *Giove*, furon racchiusi ne' sotterranei

della provincia *Eolide*, e quivi affidati alla custodia di *Eolo*, i quali, secondo che conviene al buon ordine dell'Universo, li va successivamente sprigionando, e tornando ad imprigionare.

10.a *Dedalo*, e *Minotauro*. Si chiamava *Dedalo* un eccellente fabbro Ateniese, inventore della sega, dell'ascia, del tràpano, della livella, e di molti altri strumenti, e meccanismi. Capitato questo valoroso artefice nell'isola di Creta, nacque disgraziatamente dalla regina *Pasifae* un mostro chiamato *Minotauro*, mezz' uomo, e mezzo bue. Il re *Minosse* marito di *Pasifae* incaricò a *Dedalo*, che fabbricasse un sì intricato labirinto, nel quale introdotto *Minotauro* non trovasse più la strada, onde poterne uscire. Ubbidì l'ingegnoso architetto: ma essendosi intanto infastidito di soggiornare in quell'isola, donde il re non voleva lasciarlo partire, costrusse due ali per sè, e due per *Icaro* suo figlio, e se ne andarono a volo ambedue. Il padre fece il viaggio felicemente: ma il figlio accostatosi di troppo alla sfera del Sole, ebbe la disgrazia che distruttasi la cera, con cui le piume erano insieme connesse, precipitasse giù per l'aria e si annegasse nel mare.

11.a *Teseo*, ed *Arianna* Gli Ateniesi in pena della fuga del lor paesano *Dedalo*, si obbli-

garono a dare annualmente al re di Creta sette concittadini per alimento del *Minotauro*. Toccò al giovine *Teseo*, figlio di *Egèo* re di Atèna questa infelicissima sorte. *Arianna*, figlia di *Minosse* e di *Pasìfae*, mossa a compassione della disgrazia d'un sì leggiadro giovinetto gli diede segretamente un'arma di ferro, ed un gomitolo di filo, onde egli potesse ammazzar il mostro, ed uscire dipoi dal labirinto. Avendo avuto buon esito questo progetto, fuggì *Arianna* con *Teseo* alla città di Atena, e quindi all'isola di Chio, dove egli con somma ingratitudine la abbandonò per brama di acquistarsi gloria con altre nuove prodezze. L'infelice *Arianna* si sposò allora con *Bacco*: ma avendola anche questo lasciata sola per una gloriosa guerra indiana a cui volle andare, tanto essa pianse e gridò dalla spiaggia, che *Bacco* alla fine per non più sentir quei lamenti la trasformò in una costellazione celeste.

12.a *Perseo*, e *Medusa*. *Acrisio* re degli Argivi avendo saputo per pronostico, che un figlio di sua figlia *Danae* lo avrebbe ucciso, chiuse la fanciulla in una ben difesa torre, acciocchè non si maritasse. Il gran *Giove*, per punire quest'ingiustizia del re entrò per i tetti della carcere trasformatosi in pioggia d'oro, e diede la mano alla prigioniera, co-

me a sua moglie di secondo grado. Informato il re, che la carcerata non solo avea marito, ma ancora un figlio chiamato *Perseo*, comandò che il figlio e la madre chiusi insieme in una cassa fossero buttati al mare. Non perciò si salvò egli, come sperava dalla, pronosticata morte: imperocchè raccolta la cassa da un pescatore della Puglia, e presentata al re *Pilunno*; *Perseo* ritrovato vivo insieme colla madre soggiornò per molti anni in quella corte; donde poi ritornato alla patria diede inavvedutamente la morte al suo proprio nonno. Più altre cose si raccontano di *Perseo*: ma la più mirabile è la morte di *Medusa* figlia di una *Balena* e d'un Dio marino chiamato *Forco*. Abitava questa Diva insieme colle sue sorelle *Gorgònidi* nelle isole *Gòrgoni*, o di *Capo verde*; e quivi sposatasi a dispetto di *Minerva* col Dio *Nettuno*, ebbe per figlio il cavallo *Pegaso*, di cui dianzi ho parlato. *Minerva* per vendicarsi converti in orribili serpenti gli aurei capelli bellissimi di *Medusa*, e le infuse inoltre una sì malefica magìa, che quanti uomini la guardavano, tanti ne morivano, e si trasformavano in sassi. Pregato da molti il valoroso *Perseo* di voler uccidere una sì perniciosa Dea, si ricoprì col lucente scudo di Minerva, e recisale con un acciajo la testa, se la portò seco per glorioso trofeo.

13.a *Caco*, e *Polifemo*. Questi furono due divini ladri famosissimi, il primo de' quali si vantava di esser figlio di *Vulcano*, ed il secondo di *Nettuno*. Erano ambedue sì forti e sì temuti, che *Caco* presso a Roma, e *Polifemo* in Sicilia, rubavano impunemente quanto mai volevano: ma poi finalmente (come succede per lo più a cotali assassini) pagarono il fio de' loro delitti quando meno ne temevano. *Caco* uomo di tre teste, che respirava fumo in vece d'aria, rubò ad *Ercole* que' medesimi buoi, ch'egli avea rubati in Ispagna; e quantunque avesse l'avvertenza di farli entrare all'indietro nella sua profonda caverna, e di chiudersi dentro con essi senza lasciarvi veruna apertura; pur nondimeno avendo compreso *Ercole* dal muggito dove fosse il suo armento, ruppe la caverna colla sua clava, vi entrò impetuosamente, strangolò il formidabile ladro, e ricuperò con gloria tutti i perduti buoi. *Polifemo* era un terribile gigante di quelli da un occhio solo, uomo sì crudele, che uccise con una sassata l'innocente giovinetto *Aci*, non per altra ragione, se non perchè più di lui era ben voluto dalla Ninfa *Galatèa*. Stando egli un giorno presso al mare colla sua greggia (giacchè era pastore) in una profonda caverna, diede alloggio ad *Ulisse*, che era naufragato

con dodici compagni. Ogni mattina per collazione divorava un pajo di quegli ospiti, chiudeva i restanti nella caverna, e se ne andava a girare fino a sera colle sue pecore. Ulisse avendo già perduti in due giorni quattro compagni, e temendo della morte di tutti gli altri, ed anche di sè stesso, lo pregò a bere un barile di vino prezioso che avea seco portato, ed avendo così ottenuto che lo addormentasse l'ubbriachezza, gli ficcò un tizzo nell'occhio, e lo accecò. Il cieco gigante nella mattina seguente dovendo mandar le pecore a pascolare, si pose alla porta della caverna a tastarle una per una, acciocchè non uscissero i suoi ospiti; ma copertisi questi di lana, vennero fuori ancor essi, e lo lasciarono burlato.

14.a *Mida*, e *Pandòra*. L'uomo il più ricco del mondo fu *Mida*, e la donna più perfetta fu *Pandòra*. Questa femmina fu formata da *Vulcano* sull'ancudine a martellate per ordine e direzione di *Giove*, e con assistenza di tutti gli Dei. *Venere* le infuse tutta la sua avvenenza, *Minerva* tutto il suo sapere, *Mercurio* la sua favella, *Apollo* la dolcezza del suo canto, e così concorsero tutti gli altri Numi a renderla perfettissima. Essa fu nondimeno quella, cui destinò il sommo *Giove* per ammorbare tutto il genere umano. Le

diede una scatola chiusa con ordine di consegnarla a *Prometeo*, ch'era stato (come dissi prima) il creatore degli uomini. La cognata di *Prometeo* la aprì per curiosità, e da essa uscirono a volo tutte le malattie. *Mida* re di frigia, in premio d'aver dato alloggio a *Bacco* in sua casa, stoltamente gli domandò ed ottenne, che quanto egli toccasse si convertisse in oro, colla speranza di avere in questa maniera tutte le ricchezze che potesse desiderare. Divenne in fatti in pochi momenti il più ricco uomo del mondo, ma insieme il più infelice di tutti, perchè in oro gli si cangiava perfino il cibo, e la bevanda. Fu bisogno che di nuovo si raccomandasse al Dio *Bacco* per non aver si perniciosa virtù; e di fatti la perdette lavandosi nel fiume Patòlo, il quale fin da quel momento ha portate sempre d'oro le sue arene. Un altro castigo ancor peggiore egli si meritò per un' altra sciocchezza che commise Essendo egli stato chiamato giudice in una gara musicale che vi fu tra il piccolo *Pan*, ed il grande *Apollo*, decise a favor del primo; per la qual cosa il secondo gli fece nascere in testa un pajo d'orecchie d'asino. E vero, che egli per vergogna le portava sempre coperte; ma il barbiere, che gliele vide, non potendo più reggere alla legge del silenzio intima-

togli dal re, andò a sfogarsi in una fossa, dove niuno lo sentisse, e poi la ricoprì di terra. Volle la disgrazia che nate in quel luogo alcune canne, mandassero fuori la voce che avea sotterrata il barbiere, ed il vento la spargesse all'intorno facendo sapere a tutto il mondo, che *Mida* avea l'orecchie d'asino.

15.a *Pàride*, ed *Elena*. Da *Priamo* e da *Ecuba*, sovrani di Troja, nacque il giovine *Pàride*, famoso pel suo giusto modo di pensare Pranzando insieme un giorno in casa di *Pèleo* le tre maggiori Dee *Giunòne*, *Venere*, e *Minerva*; *Giove* per trastullarsi secondo il suo solito, buttò dal cielo su la mensa un pomo d'oro, in cui erano scritte queste parole: *Diasi alla più bella*. Nata fra di esse, com'era naturale, una gran discordia, si accordarono a prendere per giudice il prudente *Pàride*, a cui *Giunone* su la speranza promise un regno, *Minerva* un tesoro di scienze, e *Venere* una donna bellissima per moglie. Decise Paride a favor dell'ultima; ed in fatti questa Dea fece sì che mandato egli in Grecia col pretesto di un' ambasciata, rapisse la leggiadra *Elena* moglie di *Menelào* re degli Spartani, quella famosa donna, la cui ricuperazione diede motivo alla rinomata guerra Trojana.

16.a *Giasòne*, e *Medèa*. In Colco regione dell'Asia si conservava un vello di castrato

tenuto in grande stima per il suo bellissimo color d'oro, ed affidato perciò alla guardia d'un fiero dragone, e di due stranissimi tori, che avevano i piedi di metallo, e vomitavano fuoco. Dovendo *Giasone* per morte di suo padre ereditare il regno di Tessalia, il di lui astuto zio e tutore, per tenerlo lontano dalla corte gli propose come nobilissima impresa, la conquista del vello d'oro, facendogli costruire a questo fine una magnifica nave chiamata *Argo*, e dandogli per compagni i più illustri giovini della Grecia, i quali dal nome della nave furon detti *Argonauti*. Si accinse il prode garzone alla grand'opra; e dopo lunghi viaggi di mare e lunghi patimenti giunto alla fine a Colco, meritò per buona sorte gli amori di *Medèa* figlia del re, dalla quale apprese la maniera di domare i tori, e addormentare il Drago. Essendogli adunque riuscito di prendere il vello d'oro, si sposò con *Medèa*, e ritornò glorioso alla patria, dove la nuova regina, eccellente nella magìa, richiamò a vita il vecchio suocero defunto, per dare al suo marito questa consolazione.

17.ª *Romolo*, ed *Enea*. Da *Marte* e da *Ilia* nacquero i due fratelli *Romolo* e *Remo*, i quali furono allevati da una lupa, e fondarono la città di Roma. Morto *Remo* nel

tempo della fondazione; il fratello *Romolo*, chiamato ancora *Quirino*, che vuol dire l'*armato di lancia*, ottenne il titolo di re, e diede le prime leggi a' Romani. I sudditi commisero l'ingratitudine di ucciderlo: ma essi medesimi poi ne vendicarono la morte divinizzandolo. Non meno famoso si rese nell' antica Roma il nome di *Enea*, figlio della bella *Venere* e dell' infelice *Anchise*. Navigando egli verso l'Italia dopo la guerra Trojana, ottenne l'onore che le di lui navi incendiate da *Turno*, si trasformassero in Ninfe: ed egli medesimo poi annegatosi nel fiume Nemi del Lazio, meritò di aver luogo nel catalogo degli Dei.

18.a *Orfeo*, ed *Anfione*. Il famoso *Orfeo*, figlio di *Apollo* e di *Calliope*, ereditò da' genitori una sì strana abilità nel canto e nel suono, che co' suoi armonici concenti attraeva gli alberi, moveva i sassi, fermava i fiumi, ed ammansava le fiere. Essendogli stata uccisa da un serpe la moglie *Euridice*, discese egli all'inferno per ricuperarla, e tanto ricreò colla sua lira quelle tenebrose prigioni, che *Plutone* in premio gli accordò di riportarsi la moglie, colla sola condizione di non doverla guardare in tutto il viaggio. Tanto egli l'amava, che non potè far a meno di non rivorgerle un' occhiata: ed avendola in

conseguenza riperduta, cadde in sì fiera malinconìa, che non volle più prender la lira in mano, neppur essendone stato pregato dalle famose *Baccanti*, donne prive di ragione, le quali per dispetto l'uccisero dilacerandolo in mille pezzi. Addolorate le *Muse* per sì barbaro successo, raccolsero colla maggior pietà tutte le membra del defunto, e le deposero in magnifica tomba: nè contente di ciò, trasportarono al cielo la di lui lira, onde un istrumento sì maraviglioso ricreasse i sommi Numi con eterna armonìa Merita accompagnarsi con *Orfeo* il celebre *Anfione* figlio di *Mercurio*, da cui fu nel canto, e nel suono della lira sì perfettamente instruito, che egli cantando, e sonando strascinò soavissimamente dietro di sè tutti i sassi che furon necessarj per costruire le mura della città di Tebe.

19ª *Dei de' bambini* Son dieci i principali. *Natìo* li protegge nella nascita: *Levàna* li solleva da terra: *Cunìna* li difende nella culla: *Cuba* gli addormenta: *Carmenta* li diverte col canto: *Pavenzia* toglie loro la paura: *Rumìna* gl'instruisce a tettare: *Edusa* gli avvezza a mangiare: *Potìna* gli ajuta a bere: *Fabulino* gli ammaestra a parlare. Di queste Divinità, e delle seguenti basta saper i nomi e gli impieghi.

20.ª *Dei degli sposi*. Questi son sette: *Domidùcto* conduce la sposa a casa dello sposo: *Jugatìno* congiunge i consorti: *Manturna* li mantiene in concordia: *Viriplaca* pacifica il marito quando è irritato: i *Nisi* dan vigore alla partoriente: *Prosa* presiede al parto naturale: *Postversa* al parto difficile.

21.ª *Dei d'oggetti virtuosi*. Sotto questo titolo pongo tredici Divinità. *Ajo Locuzio* detta buoni consigli: *Conso* li mantiene segreti: *Angeròna* insegna a tacere: *Strenua* infonde coraggio: *Fede* inspira lealtà: *Fiducia* avvalora la speranza: *Pace* forma le amicizie: *Concordia* tiene uniti gli amici: *Clemenza* addolcisce i cuori: *Pietà* purifica lo spirito: *Onore* nobilita l'animo: *Pudicizia* rende gli uomini casti: *Virtù* li fa divenire generalmente virtuosi.

22.ª *Dei d'oggetti viziosi*. Otto cattive Divinità. *Audàcia* fa gli uomini temerarj: *Pavòre* li fa pusillanimi: *Vacùna* li mantiene nell' ozio: *Murcia* gl'impoltronisce nell' accidia: *Laverna* gli spinge al ladroneccio: *Voluttà* gli stimola alla lussuria: *Libertà* gl'invita al libertinaggio: *Lubentina* li lascia in mano de' loro proprj capricci.

23.ª *Dei d'oggetti indifferenti*: Questi sono sedici: *Stercuzio* conserva il letame per la terra: *Rubìgo* libera il grano dalla golpe:

Mefiti allontana le puzze: *Felicità* prepara i buoni successi: *Averrùnco* toglie le disgrazie: *Orta* s'impiega in esortare: *Ippòna* protegge i cavalcanti: *Vibillia* accompagna i viaggiatori: *Mente* dà vigore all'intelletto: *Pollenzia* fortifica le membra: *Salute* conserva gli uomini sani: *Morfeo* gli ajuta a dormire: *Quiete* li mantiene in riposo: *Febbre* gli ammala: *Morte* gli uccide: *Nenia* li sotterra.

24.ª *Romani divinizzati.* L'antica Roma a tempo della repubblica dispensava il titolo di *Dei* agli uomini di maggior merito, onorandoli con altari, con tempj, con sacerdoti, con sacrificj, e con feste. Cangiato il governo repubblicano in monarchico, fu concessa in Roma la divinità a Giulio Cesare, e successivamente a tutte le persone delle famiglie imperiali. Ne' ritratti degl'Imperatori si aggiungeva per segno della divinità l'aquila augello di *Giove*, ed in quelli delle Imperatrici il pavone augello di *Giunone*.

Sofr. Dovresti aver finita mi pare la storia delle Divinità gentiliche, che è veramente ridicola quanto mai può essere.

Metr. Eppur non è ancora finita; imperciocchè per intenderla pienamente ti mancano ancora due notizie: quella de' cognomi, e titoli di alcune particolari Divinità: e quella de' principali ritratti, che son soliti a farne sì i Pittori, che i Poeti.

Sofr. Ambedue queste notizie mi sembrano egualmente necessarie.

Metr. Intorno a' secondi nomi delle antiche Divinità già qualche cosa ti ho detto nel corso della storia favolosa; ma mi rimane ancora a parlare delle seguenti.

1. *Saturno*. Questo Nume è considerato come il padre del tempo, che rode e guasta tutte le cose per quanto siano fortissime: e perciò i Greci lo chiamaron *Crono*, sinonimo di *tempo*; ed i Latini *Saturno*, quasi volessero dire *il non mai sazio*.

2. *Rea*. Il primo nome di questa Dea fu quel di *terra*, ma di terra coltivata ed abitata, a distinzione di sua madre che fu terra incolta e deserta: 2.° nome *Rea*, che è quasi dire la madre della fluidezza, e dell'abbondanza. 3.° *Ope*, voce latina significante ricchezza: 4.° *Idèa*, perchè i primi di lei sacerdoti sortirono dal monte Ida della Frigia: 5.° *Cibèle*, da Cibella paese della stessa Frigia, dove le furon fatti i primi sacrificj: 6.° *Berecintia*, dal famoso tempio che avea nel monte Berecinto dell'Asia: 7.° *Madre degli Dei*, perchè tutti da essa son derivati.

3. *Giove*. Fu denominato l'*Ottimo*, il *Massimo*, l'*Onnipotente*, titoli proprj del sommo Nume: il *Fulminatore*, perchè si suppone, che castigasse co' fulmini: il *Capitolino*, perchè

era venerato singolarmente nel Campidoglio di Roma: l'*Olimpio*, per il suo gran tempio in Olimpia, donde presero nome i giuochi Olimpici: il *Laziale*, perchè era il gran protettore delle ferie latine o del Lazio: lo *Statore*, perchè al di lui cenno ogni cosa stava, o si fermava: il *Dio della pietra focaja*, perchè giurando i Romani per *Giove*, solevano prendere in mano questa pietra. Ebbe inoltre i nomi di *Belo*, di *Ammòne*, di *Lucecio*, di *Feretrio*, di *Elicio*, di *Marzio*, di *Pluvio*, di *Servatòre*, di *Tonante*, di *Triòculo*, di *Dodonèo*, e più altri.

4. *Giunone*. Titoli di questa Dea: la *regina* come moglie del re degli Dei, e degli uomini: l' *Amabile*, perchè meritò di esser amata da *Giove*: la *Dea dell'aria*, per il dominio che gliene cedette il marito: la *Sospite*, che è quanto dire la madre della salute: la *Diva Lacinia*, in memoria d'un gran tempio dedicatole da *Ercole* nel promontorio Lacinio dell' Abbruzzo: l'*Argiva*, la *Februàle*, la *Perfetta*, la *Partenia*, la *Moneta*, la *Calendaria*, la *Populonia*, ed in più altre maniere.

5. *Plutone*. S'intitolava il *Dite*, per le ricchezze sotterranee: il *Magico*, perchè era protettore degl' incantesimi: e l'*Orco*, che vuol dire *giuramento*, perchè per lui giuravano tutti gli altri Dei. Prendeva pure altre de-

nominazioni dai tre fiumi infernali *Stige*, *Acheronte*, e *Cocìto*, per i quali il barcajuolo *Caronte* trasportava le anime all' inferno.

6. *Cerere*. Fu cognominata l'*alma Dea*, perchè co' grani, e co' pascoli alimenta gli uomini, e le bestie: la *Diva Eleusìna*, perchè le si facevano in Attica certi sacrificj così chiamati: la *Madre casta*, perchè la veneravano in Roma nel mese d'aprile con otto giorni di feste le matrone credute caste.

7. *Apollo*. I poeti lo chiamavano il *Pitio*, in memoria del serpente *Pitone* da lui ucciso: il *Delfico*, per l'oracolo di questo nome a lui attribuito: il *Padre delle Muse*, come presidente della musica, e della poesia: il *Delio*, perchè nacque nell'isola di Delo, e vi abitava ne' sei mesi di caldo: il *Patarèo*, perchè passava i sei mesi di freddo in Pàtara città della Licia: *il Biondo*, perchè si distingueva fra tutti gli Dei per i suoi biondi capelli.

8. *Diana*. Questa Dea per il suo continuo esercizio della caccia fu conosciuta non solo co' nomi di *Cacciatrice*, di *Dea delle selve*, e di *amica de' cani*, ma con quello ancora di *Jana*, o *Diva-Jana*, che vuol dire la *Camminatrice*. Ebbe ancora i nomi di *Latònia*, perchè fu figlia di *Latòna*; e di *Artemis*, o *Artemisia*, perchè era vergine.

9. *Proserpina*. Fu chiamata la *Libera*, come antica compagna di *Bacco*: la *Dea de' morti*, come regina dell'inferno: la *Giunone profonda*, come Diva sovrana de' luoghi sotterranei.

10. *Minerva*. Titoli principali di questa Dea: l'*occhiazzurra*, perchè si distingueva per questa qualità de' suoi occhi da tutte le altre Dee: *la Quinquatria*, perchè era venerata in marzo con cinque giorni di feste: la *Tritonia*, perchè comparve in aspetto di vergine presso alla palude Tritonide di africa: *la Dea Pallade*, perchè uccise il gigante Pallante, da cui le fu perduto il rispetto.

11. *Venere*. Da' famosi tempj, che le furono eretti in Cipro, in Pafo, in Gnido, in Citera, ed in Erice, fu denominata la *Ciprigna*, la *Pafia*, la *Gnidia*, la *Citerèa*, e l'*Ericìna*. Ebbe ancora i titoli di *Dea della bellezza*, *dell'amore*, *del piacere*, *della generazione*, *della vita*, ed anche *del mese di aprile*. I Romani le aggiunsero il cognome di *Libitìna*, perchè essa in Roma avea un tempio, dove si vendeva tutto il bisognevole per i funerali.

12 *Cupido*. Quando dicono i Poeti l'*amorino*, il *cieco*, il *bendato*, l'*alato*, il *pazzarello*, il *faretrato*, il *saettatore*, il *figlio di Venere*, intendono di parlare di *Cupido*.

13. *Bacco*. Questo Dio del vino fu chiamato *Libero*, cioè lo sfrenato: *Orgìo*, che è

quanto dire il furibondo: *Lenèo*, o l'inventore de' torcolari: *Biforme*, per i due diversi effetti che fa il vino, ora di eccessiva allegrezza, ed ora di profonda malinconìa: *Ditirambo*, perchè l'uomo ebbro è come una casa da due porte dove difficilmente v'è custodia, e buon ordine. *Dionisio* finalmente perchè fu educato in Nisa, paese dell'Arabia.

14. *Muse*. Da' paesi e luoghi più frequentati da esse ricevettero i nomi di *Pièridi*, *Aonie*, *Citerèe*, *Pimplèe*, *Parnasie*, *Castalidi*, *Eliconie*, ed *Ippocrenie*. Ebbero pure dal cavallo *Pegaso* quel di *Pegasee*, e dal biondo *Apollo* quel di *Apollinee*.

Ed eccoti finita la fastidiosa storia de' nomi. Quella de' ritratti, benchè più lunga, dovrebbe recarti minor tedio.

Sofr. Nessuna cosa dee tenersi per nojosa, quando in qualche maniera può giovare.

Metr. Senti adunque i poetici ritratti, e pittorici d'una ventina di Divinità. Più altri ne imparerai colla lettura de' libri; ed altri ancora ne potrai formare da te medesima.

1. *Saturno*. Un vecchio in atto di divorare un bambino. Alcuni gli mettono in mano una falce simbolo della morte, a cui il tempo conduce tutti: ed altri gli pongono un serpe mordentesi la coda, simbolo dello stesso tempo, che consuma anche sè medesimo.

2. *Rea*. Matrona di rispettabile presenza; con corona di torri nel capo, simbolo delle fabbriche della terra; con veste ricamata di frutti, simbolo delle produzioni della medesima; in cocchio tirato da leoni, simbolo delle bestie che la stessa terra sostiene.

3. *Afrodite*. Donna nuda entro una conca marina tirata da cigni, o da colombi, simboli della bellezza e della lascivia, ch'eran le di lei qualità caratteristiche.

4. *Giove*. Principe maestoso seduto in trono d'avorio collo scettro nella sinistra, ed un fulmine nella destra. Intorno a lui un' aquila, un giovine, ed una quercia: l'aquila è la di lui ministra: il giovine, il di lui coppiere: la quercia, l'albero a lui sacro.

5. *Giunone*. Regina di vago sembiante, con corona e scettro, e seduta in trono: sopra di essa un' Iride, che è la di lei ministra: e presso ai piedi un pavone, che è il di lei augello più caro.

6. *Plutone*. Sovrano in trono, con occhio torvo e faccia severa; con corona e scettro di ebano; colle chiavi dell'inferno in una mano. Presso a lui in catena il famoso Cèrbero, cane di tre teste.

7. *Nettuno*. Vecchio venerabile, con un tridente in mano; in cocchio tirato da tritoni, o delfini.

8. *Cerere*. Donna lieta in viso, con corona di spiche nel capo; con una falce in una mano, ed una fiaccola nell'altra.

9. *Sole*. Giovine in cocchio d'oro; circondato di raggi, tirato per l'aria aperta da quattro velocissimi cavalli.

10. *Luna*. Donna in cielo stellato; seduta in leggiero cocchio; tirata da due cavalli, uno bianco ed uno nero.

11. *Apollo*. Giovine biondo ed imberbe, col crine sciolto su le spalle; con corona di lauro nel capo; con cetera o lira nelle mani; con uno sparviere o corvo presso ai piedi.

12. *Diana*. Fanciulla cacciatrice, con veste succinta, con coturno ne' piedi, co' capelli sciolti, con mezza luna su la fronte, con arco e saetta nelle mani, con un cervo davanti, con cani all'intorno, con un pino al fianco.

13 *Mercurio*. Garzone in forma di corriere, con cappello in testa, con ali nel capo e ne' calzari, con in mano un caduceo, che vale a dire una verga contornata di due serpi.

14. *Minerva*. Giovine guerriera, di bell' aspetto, ma serio; di occhi azzurri, ma vivaci; armata d'un grande scudo, in cui si vede incisa la testa di Medusa.

15. *Vulcano*. Uomo zoppo, deforme, affumicato, in atto di battere con un martello sopra un' incudine.

16. *Venere*. Una bella donna, e disonesta comunque si sia; o nuda, come si venerava in Gnido; o velata, come nell'isola di Coo.

17. *Castore*, e *Polluce*. Due prodi garzoni, montati sopra cavalli bianchi; con in testa una berretta, che rappresenti la metà dell' uovo, onde nacquero; e con in fronte una stella, immagine della costellazione, in cui furono trasformati...

18. *Bacco*. Si dipinge fanciullo, perchè il vino toglie l'uso della ragione: nudo, per le indecenze alle quali trasporta: cornuto, per l'audacia degli ubbriachi: coronato di ellera, perchè quest'erba è creduta rimedio contro l'ubbriachezza: armato d'un' asta, che quantunque ricoperta di pampani, pur è atta a ferire, perchè l'uomo avvinazzato fingendo di scherzare, le più volte nuoce.

19. *Esculapio*. Medico in età *vecchia*, simbolo della sperienza, avente in mano un *bastone*, circondato da un *serpe*, simboli della sicurezza, e della prudenza.

20. *Cupido*. Si suppone bambino, perchè non ha giudizio: nudo, perchè ama la disonestà: bendato, perchè non vede i difetti della persona amata: con ale negli omeri, perchè vola incostantemente di amore in amore: armato di saette, perchè nelle sue maggiori delizie trova sempre pungoli e ferite.

Voglio far punto, o Sofronia, perchè già abbastanza t' ho empita la testa di favolose follie. Prima di partire per altro ti lascerò un Indice di tutti gli Dei, e Semidei, de' quali ti ho parlato; acciocchè avendo tu per tua memoria una copia scritta di questo Dialogo, possi nell'occasione rincontrare in esso tutto ciò che di loro in varj luoghi ti ho detto.

Sofr. M'immagino che essendo tante, e sì strampalate le cose, che ho udite nella giornata d'oggi, mi dispenserai dalla solita ripetizione.

Metr. Sarebbe imprudenza, se io ti volessi obligare a ridirmi su due piedi tutte le favole che ti ho dette. Ti raccomando bensì, che rinuovi spesso lo studio sopra quest'ultimo Dialogo, e su gli antecedenti ancora: che non ti stanchi di leggere e di rileggere i buoni poeti: che cerchi d'imitarne i più bei passaggi, o quelli che più ti piaceranno: che procuri fissarti alla fine in quel genere particolare di composizione poetica, che più si adatti al tuo genio. Se prenderai questi consigli, o Sofronia, io ti dò per certa la protezione delle Muse; ti prometto l'estro di Apollo; ti assicuro il dominio della poesìa.

CATALOGO ALFABETICO

DI TUTTI GLI DEI, SEMIDEI, ed altri oggetti favolosi nominati nel Dialogo nono.

NOTA.

Nel Dialogo nono si parla degli Dei, e Semidei sotto tre titoli: il primo è quello delle loro sei *Generazioni*: il secondo quello de' loro *Cognomi*: il terzo quello de' loro *Ritratti*. In conseguenza le citazioni di questo Catalogo si riporteranno con tre diverse abbreviature ai tre titoli suddetti, onde più facilmente si ritrovi in esso la parola, che si cerca. Ecco tre esempj generali delle tre classi di abbreviature.

Gen. I. *n.* I. . . . *Generazione* I. *numero* I.
Cogn. *n.* I. . . . *Cognomi, numero* I.
Ritr. *n.* I. . . . *Ritratti numero* I.

A

Aborigini. *Gen.* 5. *n.* 16.
Acesta. *Gen.* 6. *n.* 9.
Acheronte *Gen.* 5. *n.* 13. = *Cogn.* *n.* 5.
Acherontio Dio. *Cogn.* *n.* 5.
Achille. *Gen.* 6. *n.* 3.
Aci. *Gen.* 6. *n.* 13.
Acrisio. *Gen.* 6. *n.* 12.
Adoni. *Gen.* 5. *n.* 8.
Adrastea. *Gen.* 5. *n.* 6.
Aere, o Aria. *Gen.* 4. *n.* 1. *n.* 8. = *Gen.* 5. *n.* 1. *n.* 8.
Afrodite. *Gen.* 3. *n.* 5. = *Gen.* 4. *n.* 7. = *Ritr.* *n.* 3.
Agenore. *Gen.* 5. *n.* 17.
Aglaja. *Gen.* 5. *n.* 13.
Ajo Locuzio. *Gen.* 6. *n.* 21.
Alato Dio. *Cogn.* *n.* 12.
Aletto. *Gen.* 2. *n.* 5.
Alma Dea. *Cogn.* *n.* 6.
Alcmena. *Gen.* 5. *n.* 18.
Amabile Dea. *Cogn.* *n.* 4.
Amadriadi. *Gen.* 5. *n.* 11.
Amaltèa. *Gen.* 4. *n.* 1. *n.* 4.
Amazzoni. *Gen.* 5. *n.* 2, e dopo il *n.* 18.
Anfione. *Gen.* 6. *n.* 18.
Anfitrione. *Gen.* 5. *n.* 18.
Anfitrite. *Gen.* 4. *n.* 3.

Ammone. *Cogn. n.* 3.
Amore. *Gen.* 5. *n.* 8. = *Cogn. n.* 11. *n.* 12.
Anchise. *Gen.* 5. *n* .8. = *Gen.* 6. *n.* 17.
Androgino. *Gen.* 4. *n.* 7.
Angerona. *Gen.* 6. *n.* 21.
Anteo. *Gen.* 3. *n.* 5. = *Gen.* 5. dopo il *n.* 18.
Anubi. *Gen.* 5. *n.* 10.
Aonèe Dive. *Cogn. n.* 14.
Api. *Gen.* 5. *n.* 10.
Apollinee Muse. *Cogn. n.* 14.
Apollo. *Gen.* 5. *n.* 2. *n.* 4. *n.* 12. *n.* 14. = *Gen.* 6. *n.* 5. *n.* 8. *n.* 14. 18. = *Cogn. n.* 7. = *Ritr. n.* 11.
Aquario Dio. *Gen.* 5. *n.* 12.
Arcade. *Gen.* 5. *n.* 5.
Aretusa. *Gen.* 5. *n.* 14.
Argiva Dea. *Cogn. n.* 4.
Argonauti. *Gen.* 6. *n.* 16.
Argo Nave. *Gen.* 6. *n.* 16.
Argo pastore. *Gen.* 5. *n.* 10.
Arianna. *Gen.* 6. *n.* 11.
Artemisia. *Cogn. n.* 8.
Asia. *Gen.* 3. *n.* 4. *Gen.* 4. *n.* 9.
Asopo. *Gen.* 5. *n.* 18.
Astrea. *Gen.* 5. *n.* 6.
Atis. *Gen.* 3. *n.* 1.
Atlante Dio. *Gen.* 3. *n.* 4. = *Gen.* 4. *n.* 10. = *Gen.* 5. *n.* 5. e dopo il *n.* 18.
Atlante monte. *Gen.* 4. *n.* 10.

Atlantico mare. *Gen.* 4. *n.* 10.
Atropo. *Gen.* 2. *n.* 4.
Audacia Dea. *Gen.* 6. *n.* 22.
Averrunco. *Gen.* 6. *n.* 23.
Aurora. *Gen.* 6. *n.* 3.

B

Baccanti. *Gen.* 5. *n.* 11. = *Gen.* 6. *n.* 18.
Bacco. *Gen.* 5. *n.* 8. *n.* 11. = *Gen.* 6. *n.* 2. *n.* 8. *n.* 11. *n.* 14. = *Cogn.* *n.* 13. = *Ritr.* *n.* 18.
Balena. *Gen.* 6. *n.* 12.
Bellona. *Gen.* 5. *n.* 7.
Belo. *Cogn.* *n.* 3.
Bendato Dio. *Cogn.* *n.* 12.
Berecintia. *Cogn.* *n.* 2.
Biforme Dio. *Cogn.* *n.* 13.
Bifronte Dio. *Gen.* 5. *n.* 16.
Biondo Dio. *Cogn.* *n.* 7.
Bona Dea. *Gen.* 6. *n.* 1.

C

Caco. *Gen.* 5. dopo il *n.* 18. = *Gen.* 6. *n.* 13.
Cacciatrice Dea. *Cogn.* *n.* 8.
Cadmo. *Gen.* 5. *n.* 17.
Calendaria. *Cogn.* *n.* 4.
Calisto. *Gen.* 5. *n.* 5.
Calliope. *Gen.* 5. *n.* 14. = *Gen.* 6. *n.* 8. *n.* 18.
Canente. *Gen.* 5. *n.* 16.
Capitolino Dio. *Cogn.* *n.* 3.

Carmenta. *Gen.* 6. *n.* 19.
Caronte. *Cogn. n.* 5.
Castalidi. *Cogn. n.* 14.
Castalio fonte. *Gen.* 5. *n.* 14.
Castore. *Gen.* 5. *n.* 9. = *Ritr. n.* 17.
Centauri. *Gen.* 5. *n.* 18, e dopo lo stesso *n.* 18.
Cerbero cane. *Gen.* 5. dopo il *n.* 18.
Cerere. *Gen.* 4. *n.* 6. = *Gen.* 5. *n.* 3. = *Gen.* 6. *n.* 8. = *Cogn. n.* 6 = *Ritr. n.* 8.
Cibele. *Cogn. n.* 2. = *Ritr. n.* 2.
Ciclopi. *Gen.* 5. *n.* 8. = *Gen.* 6. *n.* 13.
Cieco Dio. *Cogn. n.* 12.
Cielo Dio. *Gen.* 1. *n.* 2. = *Gen.* 2. *n.* 1. = *Gen.* 3. *n.* 1. *n.* 2. *n.* 3. *n.* 4. *n.* 5.
Cinosura. *Gen.* 4. *n.* 1.
Ciparisso. *Gen.* 6. *n.* 1.
Ciprigna Dea. *Cogn. n.* 11.
Circe. *Gen.* 5. *n.* 1. *n.* 16. *Gen.* 6. *n.* 5.
Circensi giuochi. *Gen.* 5. *n.* 9.
Citerea Dea *Cogn. n.* 11.
Citeree Muse. *Cogn. n.* 14.
Clausio. *Gen.* 5. *n.* 16.
Clemenza Dea. *Gen.* 6. *n.* 21.
Climene. *Gen.* 4. *n.* 4. = *Gen.* 6. *n.* 4.
Clio. *Gen.* 5. *n.* 14.
Clitennestra. *Gen.* 5. *n.* 9.
Clori. *Gen.* 4. *n.* 7.
Cloto. *Gen.* 2. *n.* 4.
Cocitio Dio. *Cogn. n.* 5.

Cocito. *Cogn. n.* 5.
Compitali feste. *Gen.* 6. *n.* 7.
Concordia Dea. *Gen.* 6. *n.* 21.
Conso. *Gen.* 6. *n* 21.
Coribanti. *Gen.* 3. *n.* 1.
Crono. *Cogn. n.* 1. = *Ritr. n.* 1.
Cuba. *Gen.* 6. *n.* 19.
Cunina. *Gen.* 6. *n.* 19.
Cupido. *Gen.* 5. *n.* 8. = *Gen.* 6. *n.* 2. = *Cogn. n.* 12. *Ritr. n.* 20.
Cureti. *Gen.* 3. *n.* 1. = *Gen.* 4. *n.* 1.

D

Dafne. *Gen.* 5. *n.* 2.
Danae. *Gen.* 6. *n.* 12.
Dattili. *Gen.* 3. *n.* 1.
Dea dell'amore. *Cogn. n.* 11.
Dea dell'aprile. *Cogn. n.* 11.
Dea dell'aria. *Cogn. n.* 4.
Dea della bellezza. *Gen.* 5. *n.* 8. = *Cogn. n.* 11.
Dea de' cani. *Cogn. n.* 8.
Dea della generazione. *Cogn. n.* 11.
Dea della gioventù. *Gen.* 5. *n.* 12.
Dea dell'inferno. *Cogn. n.* 9.
Dea de' morti. *Cogn. n.* 9.
Dea occhiazzurra. *Cogn. n.* 10.
Dea del piacere. *Cogn. n.* 11.
Dea delle selve. *Cogn. n.* 8.
Dea della vita. *Cogn. n.* 11.

Dedalo. *Gen.* 6. *n.* 10.
Dei de' bambini. *Gen.* 6. *n.* 19.
Dei degli sposi. *Gen.* 6. *n.* 20.
Dei d'oggetti indifferenti. *Gen.* 6. *n.* 23.
Dei d'oggetti virtuosi. *Gen.* 6. *n.* 21.
Dei d'oggetti viziosi. *Gen.* 6. *n.* 22.
Dejanira. *Gen.* 5. *n.* 18.
Delfico Dio. *Cogn. n.* 7.
Delfico oracolo. *Cogn. n.* 7.
Delio. *Cogn. n.* 7.
Demogorgone. *Gen.* 1. *n.* 1. e prima dello stesso *n.* 1.
Demonj. *Gen.* 2. *n.* 2.
Destino. *Gen.* 2. *n.* 3.
Deucalione. *Gen.* 5. *n.* 15.
Diana. *Gen.* 5. *n.* 2. *n.* 3. = *Cogn. n.* 8. = *Ritr. n.* 12.
Diluvio. *Gen.* 5. *n.* 15.
Dio delle nozze. *Gen.* 6. *n.* 8.
Dio della pietra focaja. *Cogn. n.* 3.
Dio de' venti. *Gen.* 6. *n.* 9.
Dionisio. *Cogn. n.* 13.
Dioscuri. *Gen.* 5. *n.* 9.
Dire. *Gen.* 2. *n.* 5.
Dite. *Cogn. n.* 5.
Ditirambo. *Cogn. n.* 13.
Diva-Jana. *Cogn. n.* 8.
Divinizzate Auguste. *Gen.* 6. *n.* 24.
Divinizzati Imperatori. *Gen.* 6. *n.* 24.

Divinizzati Romani. *Gen.* 6. *n.* 24.
Dodoneo. *Cogn. n.* 3.
Domiducto. *Gen.* 6. *n.* 20.
Doride. *Gen.* 4. *n.* 4.
Driadi. *Gen.* 5. *n.* 11.

E

Eaco. *Gen.* 5. *n.* 18.
Ebe. *Gen.* 4. *n.* 1. = *Gen.* 5. *n.* 12.
Ecate. *Gen.* 5. *n.* 3.
Ecuba. *Gen.* 6. *n.* 15.
Edusa. *Gen.* 6. *n.* 19.
Egeo. *Gen.* 6. *n.* 11.
Egina. *Gen.* 5. *n.* 18.
Egipane. *Gen.* 6. *n.* 1.
Egle. *Gen.* 5. *n.* 14.
Elena. *Gen.* 5. *n.* 9. = *Gen.* 6. *n.* 15.
Eleusina. *Cogn. n.* 6.
Eleusini sacrificj. *Cogn. n.* 6.
Eliconie. *Cogn. n.* 14.
Elicio. *Cogn. n.* 3.
Elisio. *Gen.* 2. *n.* 6.
Endimione. *Gen. n.* 5. *n.* 1.
Enea. *Gen.* 5. *n.* 8. = *Gen.* 6. *n.* 17.
Enotrio. *Gen.* 5. *n.* 16.
Eolo. *Gen.* 6. *n.* 9.
Epafo. *Gen.* 5. *n.* 10.
Epimeteo. *Gen.* 3. *n.* 4. = *Gen.* 4. *n.* 9. = *Gen.* 5. *n.* 15.

Erato. *Gen.* 5. *n.* 14.
Ercole. *Gen.* 5. *n.* 14. *n.* 18, e dopo lo stesso. *n.* 18. = *Gen.* 6. *n.* 13. = *n.* 14.
Erebo. *Gen.* 1. *n.* 1. = *Gen.* 2. *n.* 1. *n.* 4.
Ericina. *Cogn.* *n.* 11.
Ermafrodito. *Gen.* 3. *n.* 5. = *Gen.* 4. *n.* 7.
Ermes. *Gen.* 3. *n.* 5. = *Gen.* 4. *n.* 7. = *Gen.* 6. *n.* 6.
Ermeti, o Erme. *Gen.* 6. *n.* 6.
Ermione, o Armonia. *Gen.* 5. *n.* 17.
Ero. *Gen.* 3. *n.* 5.
Esculapio. *Gen.* 5. *n.* 2. = *Gen.* 6. *n.* 5. = *Ritr.* *n.* 19.
Esperetusa. *Gen.* 5. *n.* 14.
Esperidi. *Gen.* 4. *n.* 10. = *Gen.* 5. *n.* 14. e dopo il *n.* 18.
Espero. *Gen.* 3. *n.* 4. = *Gen.* 4. *n.* 10. = *Gen.* 5. *n.* 14.
Etere. *Gen.* 1. *n.* 2. = *Gen.* 2. *n.* 1. *n.* 2.
Eufrosina. *Gen.* 5. *n.* 13.
Eumenidi. *Gen.* 2. *n.* 5.
Euridice. *Gen.* 6. *n.* 18.
Eurifessa. *Gen.* 5. *n.* 1.
Eurinome. *Gen.* 5. *n.* 8.
Euristeo. *Gen.* 5. *n.* 18.
Europa. *Gen.* 5. *n.* 17.
Euterpe. *Gen.* 5. *n.* 14.

F

Fabulino. *Gen.* 6. *n.* 19.
Fati. *Gen* 2. *n.* 3. = *Gen.* 6. *n.* 5.
Fatua Dea. *Gen.* 6. *n* 1.
Fatuo Dio. *Gen.* 6. *n.* 1.
Fauna. *Gen.* 6. *n.* 1.
Fauni. *Gen.* 6. *n.* 1.
Fauno il vecchio. *Gen.* 6. *n.* 1.
Febbre Dea. *Gen.* 6. *n.* 23.
Febbruale Dea. *Cogn.* *n.* 4.
Febo. *Gen.* 5. *n.* 4.
Fede Dea. *Gen.* 6. *n.* 21.
Felicità Dea. *Gen.* 6. *n.* 23.
Feretrio. *Cogn.* *n.* 3.
Fetonte. *Gen.* 5. *n.* 1. = *Gen.* 6. *n.* 4.
Fetontiadi. *Gen.* 6. *n.* 4.
Fetusa. *Gen.* 5. *n.* 1. = *Gen.* 6. *n.* 4.
Fiducia Dea. *Gen.* 6. *n.* 21.
Flora. *Gen.* 4. *n.* 7. = *Gen.* 5. *n.* 7.
Floriali feste. *Gen.* 4. *n.* 7.
Forco. *Gen.* 6. *n.* 12.
Fulminatore Dio. *Cogn.* *n.* 3.
Furie. *Gen.* 2. *n.* 5.

G

Galatea. *Gen.* 4. *n.* 4. = *Gen.* 6. *n.* 13.
Galli sacerdoti. *Gen.* 3. *n.* 1.
Ganimede. *Gen.* 5. *n.* 12.

Gemini. *Gen.* 5. *n.* 9.
Genj. *Gen.* 2. *n.* 2. *n.* 6.
Genitale Dea. *Gen.* 5. *n.* 4.
Gerione. *Gen.* 5. dopo il *n.* 18.
Giacinto. *Gen.* 5. *n.* 2.
Giano. *Gen.* 3. *n.* 1. = *Gen.* 5. *n.* 16.
Giasone. *Gen.* 6. *n.* 16.
Giganti. *Gen.* 3. *n.* 2. = *Gen.* 5. *n.* 8. *n.* 13.
Giove. *Gen.* 3. *n.* 1. *n.* 2. = *Gen.* 4. *n* 1. *n.* 3. *n.* 8. *n.* 9. *n.* 10. = *Gen.* 5. *n.* 2. *n.* 3. *n.* 5. *n.* 6. *n.* 8. *n.* 9. *n.* 10. *n.* 11. *n.* 12. *n.* 13. *n.* 14. *n.* 16. *n.* 17. *n.* 18. = *Gen.* 6. *n.* 4. *n.* 5. *n.* 9. *n.* 12. *n.* 14. = *Cogn. n.* 3. = *Ritr. n.* 4.
Giunone. *Gen.* 4. *n.* 1. *n.* 8. = *Gen.* 5. *n.* 4. *n.* 5. *n.* 7. *n.* 8. *n.* 10. *n.* 18. *Gen.* 6. *n.* 15. = *Cogn. n.* 4. = *Ritr. n.* 5.
Giunone profonda. *Cogn. n.* 9.
Giustizia Dea. *Gen.* 5. *n.* 6.
Glauca. *Gen.* 4. *n.* 4.
Gnidia. *Cogn.* 11.
Gorgonidi. *Gen.* 6. *n.* 12.
Gradivo. *Gen.* 5. *n.* 7.
Grazie. *Gen.* 5. *n.* 13.

I

Jana. *Cogn. n.* 8.
Iadi. *Gen.* 4. *n.* 10.
Japeto. *Gen.* 3. *n.* 4. = *Gen.* 4. *n.* 9.
Icaro. *Gen.* 6. *n.* 10.

Idea. *Cogn.* n. 2.
Idei. *Gen.* 3. n. 1.
Idotea. *Gen.* 4. n. 5.
Idra mostro. *Gen.* 5. dopo il n. 18.
Ilia. *Gen.* 6. n. 17.
Imene, o Imeneo. *Gen.* 6. n. 8.
Inaco. *Gen.* 5. n. 10.
Inferno. *Gen.* 2. n. 6. = *Gen.* 4. n. 1. n. 2. n. 6 = *Gen.* 5. n. 3. n. 5. n. 17, e dopo il n. 18. = *Gen.* 6. n. 18. = *Cogn.* n. 5.
Io. *Gen.* 5. n. 10.
Jole. *Gen.* 5. n. 18.
Iperione. *Gen.* 4. n. 2. = *Gen.* 5. n. 1.
Ippocrene fonte. *Gen.* 5. n. 14.
Ippocrenie. *Cogn.* 14.
Ippolita. *Gen.* 5. dopo il n. 18.
Ippona. *Gen.* 6. n. 23.
Ippoto. *Gen.* 6. n. 9.
Iride. *Gen.* 4. n. 8.
Isiaci. *Gen.* 5. n. 10.
Iside. *Gen.* 5. n. 10.
Istmici giuochi. *Gen.* 6. n. 3.
Jugatino. *Gen.* 6. n. 20.

L

Labirinto. *Gen.* 6. n. 10. n. 11.
Lachesi. *Gen.* 2. n. 4.
Lacinia. *Cogn.* n. 4.
Lampetusa. *Gen.* 6. n. 4.

Lampezia. *Gen.* 6. *n.* 4.
Lara, o Larunda *Gen.* 6 *n.* 7.
Lararj. *Gen.* 6. *n.* 7.
Lari. *Gen.* 2. *n.* 6. = *Gen.* 6. *n.* 7.
Latona. *Gen.* 5 *n.* 2.
Latonia. *Cogn. n.* 8.
Laverna. *Gen* 6. *n.* 22.
Lauro, o Alloro. *Gen.* 5. *n.* 2.
Laziale. *Cogn n.* 3.
Leda. *Gen.* 5. *n.* 9.
Lemuri. *Gen* 2. *n.* 6.
Leneo. *Cogn. n.* 13.
Levana. *Gen.* 6. *n.* 19.
Leucotea. *Gen.* 6. *n.* 3.
Libera Dea. *Cogn. n.* 9.
Libero Dio *Cogn. n.* 13.
Libertà Dea. *Gen.* 6 *n.* 22.
Libitina. *Cogn n* 11.
Licaone. *Gen.* 5. *n.* 5.
Lothide. *Gen.* 6. *n.* 2.
Lubentina. *Gen.* 6. *n.* 22.
Luce Dea. *Gen.* 1. *n.* 2. = *Gen.* 2. *n.* 1. *n.* 2.
Lucejo. *Cogn. n.* 3.
Lucina. *Gen.* 5 *n.* 4.
Luna. *Gen.* 4. *n.* 2. = *Gen.* 5. *n.* 1. *n.* 3. *n.* 4. = *Ritr n.* 10.
Lupercali feste. *Gen.* 6. *n.* 1.

M

Macaone. *Gen.* 6. *n.* 5.
Madre casta. *Cogn. n.* 6.
Madre degli Dei. *Cogn. n.* 2.
Magico Dio. *Cogn. n.* 5.
Maia. *Gen.* 5. *n.* 5.
Mani. *Gen.* 2. *n.* 6.
Mania. *Gen* 6 *n.* 7.
Manturna. *Gen.* 6. *n.* 20.
Mare. *Gen.* 4. *n.* 1.
Marte. *Gen.* 4. *n.* 1. = *Gen.* 5. *n.* 7. *n.* 8. = *Gen.* 6 *n.* 2. *n.* 17.
Marzio Dio. *Cogn. n.* 3.
Matralia. *Gen* 6. *n.* 3.
Matrona. *Gen.* 5. *n.* 4.
Matuta. *Gen.* 6. *n.* 3.
Medea. *Gen.* 6. *n* 16.
Medusa. *Gen.* 5. *n.* 14. = *Gen.* 6. *n.* 12.
Mefiti. *Gen.* 6. *n.* 23.
Megera. *Gen.* 2. *n.* 5.
Melanta. *Gen.* 4. *n.* 5.
Melicerte. *Gen.* 6. *n.* 3.
Melissa. *Gen.* 4 *n.* 1.
Melite *Gen* 4. *n.* 4.
Melpomene. *Gen.* 5. *n.* 14.
Memnone. *Gen.* 6. *n.* 3.
Menadi. *Gen.* 5. *n.* 11.
Menelao. *Gen.* 6. *n.* 15.

Mente Dea. *Gen.* 6. *n.* 23.
Mercurio. *Gen.* 4. *n.* 9. = *Gen.* 5. *n.* 5. *n.* 10. = *Gen.* 6. *n.* 1. *n.* 14. *n.* 18. = *Ritr.* *n.* 13.
Mida. *Gen.* 6. *n.* 14.
Minerva. *Gen.* 4. *n.* 1. = *Gen.* 5. *n.* 6. *n.* 13. *n.* 17. = *Gen.* 6. *n.* 12. *n.* 14. *n.* 15. = *Cogn.* *n.* 10. *Ritr.* *n.* 14.
Minosse. *Gen.* 5. *n.* 17. *n.* 18. = *Gen.* 6. *n.* 10. *n.* 11.
Minotauro. *Gen.* 6. *n.* 10. *n.* 11.
Moneta Dea. *Cogn.* *n.* 4.
Morfeo. *Gen.* 6. *n.* 23.
Morte Dea. *Gen.* 6. *n.* 23.
Mulcibero *Gen.* 5. *n.* 8.
Murcia. *Gen.* 6. *n.* 22.
Muse. *Gen.* 4 *n.* 1. = *Gen.* 5. *n.* 14. = *Gen.* 6. *n.* 18. = *Cogn.* *n.* 14.

N

Natio Dio. *Gen.* 6. *n.* 19.
Navi Ninfe. *Gen.* 6. *n.* 17.
Nemesi. *Gen.* 4. *n.* 1. = *Gen.* 5. *n.* 6.
Nenia. *Gen.* 6. *n.* 23.
Nereidi. *Gen.* 4. *n.* 4. = *Gen.* 5. *n.* 11.
Nereo. *Gen.* 4. *n.* 4.
Nettuno. *Gen.* 3. *n.* 1. = *Gen.* 4. *n.* 1. *n.* 3. = *Gen.* 5. *n.* 14. = *Gen.* 6. *n.* 12. *n.* 13. = *Ritr.* *n.* 7.
Ninfe. *Gen.* 4. *n.* 3. *n.* 4. = *Gen.* 5. *n.* 11.

Niobe. *Gen.* 5. *n.* 10.
Nisi Dei. *Gen.* 6. *n.* 20.
Notte Dea. *Gen.* 1. *n.* 1. = *Gen.* 2. *n.* 1. *n.* 4.
Nube Dea. *Gen.* 4. *n.* 8.

O

Oceano. *Gen.* 3. *n.* 3. = *Gen.* 4. *n.* 3. *n.* 4. *n.* 5. = *Gen* 5. *n.* 8.
Olimpici giuochi. *Gen.* 6. *n.* 3. = *Cogn.* *n.* 3.
Olimpio Dio. *Cogn.* *n.* 3.
Onore Dio. *Gen.* 6. *n.* 21.
Ope Dea. *Cogn.* *n.* 2.
Orco Dio. *Cogn.* *n.* 5.
Oreadi. *Gen.* 5. *n.* 11.
Ore Dee. *Gen.* 5. *n.* 1.
Orfeo. *Gen.* 6. *n.* 13.
Orgio. *Cogn.* *n* 18.
Oritia. *Gen.* 4. *n.* 4.
Orsa maggiore. *Gen.* 5. *n.* 5.
Orsa minore. *Gen.* 4. *n.* 1.
Orta. *Gen.* 6. *n.* 23.
Osiri. *Gen.* 5. *n.* 10.

P

Pace Dea. *Gen.* 6. *n.* 21.
Pafia. *Cogn.* *n.* 11.
Palemone. *Gen.* 6. *n.* 3.
Pales. *Gen.* 4. *n* 6.
Palilie feste. *Gen.* 4. *n.* 6.

Pallade. *Cogn. n.* 10.
Pallante. *Cogn. n.* 10.
Pan, o Pane. *Gen.* 5. *n.* 1. = *Gen.* 6. *n.* 1. *n.* 14.
Pandora. *Gen.* 6. *n.* 14.
Panischi. *Gen.* 6. *n.* 1.
Parche. *Gen.* 2. *n* 4.
Paride. *Gen.* 6. *n.* 15.
Parnasie Dee. *Cogn. n.* 14.
Parthenia *Cogn. n.* 4.
Pasifae. *Gen* 6. *n.* 10. *n.* 11.
Patareo. *Cogn n.* 7.
Patulcio *Gen.* 5. *n.* 16.
Pavenzia. *Gen.* 6. *n.* 19.
Pavore Dio. *Gen.* 6. *n.* 22.
Pean. *Gen.* 5. *n.* 1.
Pegasee Muse. *Cogn. n.* 14.
Pegaso cavallo. *Gen.* 5. *n.* 14. = *Gen.* 6. *n.* 12.
Penati. *Gen.* 2. *n.* 6. = *Gen.* 6. *n.* 7.
Penelope. *Gen.* 6. *n.* 1.
Penetrali. *Gen.* 6. *n.* 7.
Perfetta Dea. *Cogn. n.* 4.
Perseo. *Gen.* 6. *n.* 12.
Pico. *Gen.* 5. *n.* 16. = *Gen.* 6. *n.* 5.
Pieridi. *Cogn. n.* 14.
Pietà Dea. *Gen.* 6. *n.* 21.
Pilunno. *Gen.* 6. *n.* 12.
Pimplee. *Cogn. n.* 14.
Pioggia d'oro. *Gen.* 6. *n.* 12.
Pirra. *Gen.* 5. *n.* 15.

Pitio. *Cogn.* n. 7.
Pitone serpente. *Gen* 5. n. 2. = *Cogn.* n. 7.
Pitonica arte. *Gen.* 5. n. 2.
Plejadi. *Gen.* 4 n. 10.
Pluto. *Gen.* 4. n. 6.
Plutone. *Gen.* 3. n. 1. = *Gen.* 4. n. 1. n. 2. n. 6. = *Gen.* 5. n 3. n. 17. n. 18. = *Gen.* 6. n. 18. = *Cogn.* n. 5 = *Ritr.* n. 6.
Pluvio Dio. *Cogn* n. 3.
Podalirio. *Gen.* 6. n. 5.
Polifemo. *Gen.* 6. n. 13.
Polimnia. *Gen.* 5. n. 14.
Pollenzia. *Gen.* 6. n. 23.
Polluce. *Gen.* 5. n. 9. = *Ritr.* n. 17.
Pomi d'oro. *Gen.* 5. n. 4.
Pomo d'oro. *Gen.* 6. n. 15.
Pomona. *Gen.* 4. n. 5.
Portunno. *Gen.* 6. n. 3.
Postversa. *Gen.* 6. n. 20.
Potina. *Gen.* 6. n. 19.
Priapo. *Gen.* 5. n. 8. = *Gen.* 6. n. 2.
Prometeo. *Gen.* 3. n. 4. = *Gen.* 4. n. 9. = *Gen.* 5. n. 15. e dopo il n. 18. = *Gen.* 6. n. 14.
Pronuba Dea. *Gen.* 5. n. 4.
Prosa Dea. *Gen.* 6. n 20.
Proserpina. *Gen.* 4. n. 6. = *Gen.* 5. n. 3. = *Cogn.* n. 9.
Proteo. *Gen.* 4. n. 5.
Pudicizia Dea. *Gen.* 6. n. 21.

Q

Quiete Dea. *Gen.* 6. *n.* 23.
Quinquatria Dea. *Cogn.* *n.* 10.
Quirino Dio. *Gen.* 6. *n.* 17.

R

Radamanto. *Gen.* 5. *n.* 17. *n.* 18.
Ramnusia. *Gen.* 5. *n.* 6
Rea Dea. *Gen.* 3. *n.* 1. = *Gen.* 4. *n.* 1. *n.* 3. *n.* 6. = *Cogn.* *n.* 2. = *Ritr.* *n.* 2.
Regina Dea. *Cogn.* *n.* 4.
Remo. *Gen.* 5. *n.* 7. = *Gen* 6. *n.* 17.
Romolo. *Gen.* 5. *n.* 7. = *Gen.* 6. *n.* 17.
Rubigo. *Gen.* 6. *n.* 23.
Rugiada. *Gen.* 5. *n.* 1.
Rumina. *Gen.* 6. *n.* 19.

S

Saettatore Dio. *Gen.* 5. *n.* 1. = *Cogn.* *n.* 12.
Salmace. *Gen.* 4. *n.* 7.
Salute Dea. *Gen.* 6. *n.* 23.
Sangaritide. *Gen.* 3. *n.* 1.
Satiri. *Gen.* 5. *n.* 11. = *Gen.* 6. *n.* 1.
Saturnali feste. *Gen.* 3. *n.* 1.
Saturno. *Gen.* 2. *n.* 1. = *Gen.* 3. *n.* 1. *n.* 2. *n.* 3. *n.* 5. = *Gen.* 4. *n.* 1. *n.* 2. *n.* 3. *n.* 6. = *Cogn.* *n.* 1. = *Ritr.* *n.* 1.
Scilla. *Gen.* 6. *n.* 5.

Secolo d'oro. *Gen.* 3. *n.* 1.
Semele. *Gen.* 5. *n.* 11.
Serapi. *Gen.* 5. *n.* 10.
Sergesta *Gen.* 6. *n.* 9.
Servatore Dio. *Cogn.* *n.* 3.
Sileno. *Gen.* 5. *n.* 11. = *Gen.* 6. *n.* 2.
Silvani. *Gen.* 6. *n.* 1.
Silvano il vechio. *Gen.* 6. *n.* 1.
Sole. *Gen.* 4. *n.* 2. = *Gen.* 5. *n.* 1. *n.* 4. = *Gen.* 6. *n.* 3. *n.* 4. *n.* 5. = *Ritr.* *n.* 9.
Sospite Dea. *Cogn.* *n.* 4.
Statore. *Cogn.* *n.* 3.
Stercuzio Dio. *Gen.* 6. *n.* 23.
Stige. *Gen.* 5. *n.* 13. = *Cogn.* *n.* 5.
Stigio Dio. *Cogn.* *n.* 5.
Stinfalidi augelli. *Gen.* 5. dopo il *n.* 18.
Strenua Dea. *Gen.* 6. *n.* 21.

T

Talassione. *Gen.* 6. *n.* 8.
Talasso. *Gen.* 6. *n.* 8.
Talia Grazia. *Gen.* 5. *n.* 13.
Talia Musa. *Gen.* 5. *n.* 14.
Telemaco. *Gen.* 6. *n.* 1.
Temide. *Gen.* 5. *n.* 6 *n.* 15.
Tempo. *Cogn.* *n.* 1. = *Ritr.* *n.* 1.
Terapnei. *Gen.* 5. *n.* 9.
Terminali feste. *Gen.* 6. *n.* 6.
Termini statue. *Gen.* 6. *n.* 6.

Termino Dio. *Gen.* 6. *n.* 6.
Terra coltivata Dea. *Cogn. n.* 2. = *Ritr. n.* 2.
Terra incolta Dea. *Gen.* 1. *n.* 1. = *Gen.* 2. *n.* 1. = *Gen.* 3. *n.* 1. *n.* 2. *n.* 3. 4 = *Cogn. n.* 2.
Terremoti. *Gen.* 4. *n.* 3.
Tersicore. *Gen.* 5. *n.* 14.
Teseo. *Gen.* 6. *n.* 3. *n.* 11.
Teti. *Gen.* 3. *n.* 3. = *Gen.* 4. *n.* 1. *n.* 4. *n.* 5. = *Gen.* 5. *n.* 8. = *Gen.* 6. *n.* 3.
Tia. *Gen.* 5. *n.* 1.
Tiadi. *Gen.* 5. *n.* 11.
Tifeo. *Gen.* 3. *n.* 2.
Tifone. *Gen.* 5. *n.* 10.
Tindaro. *Gen.* 5. *n.* 9.
Tisifone. *Gen.* 2. *n.* 5.
Titani. *Gen.* 3. *n.* 1. *n.* 2. = *Gen.* 6. *n.* 9.
Titano. *Gen.* 3. *n.* 1. *n.* 2. *n.* 3. = *Gen.* 4. *n.* 2.
Titea. *Gen.* 3. *n.* 2.
Titone. *Gen.* 6. *n.* 3.
Tonante Dio. *Cogn.* *n.* 3.
Trioculo Dio. *Cogn.* *n.* 3.
Trismegisto. *Gen.* 5. *n.* 5.
Tritonia. *Cogn.* *n.* 10.
Trivia Dea. *Gen.* 5. *n.* 3.
Turno. *Gen.* 6. *n.* 17.

U

Ulisse. *Gen.* 6. *n.* 1. *n.* 5. *n.* 13.
Urania. *Gen.* 5. *n.* 14.
Urano. *Gen.* 2. *n.* 1.

V

Vacuna. *Gen.* 6. *n.* 22.
Vello d'oro. *Gen.* 6. *n.* 16.
Venere. *Gen.* 5. *n.* 8. *n.* 13. = *Gen.* 6. *n.* 2. *n.* 8. *n.* 14. *n.* 15. *n.* 17. = *Cogn.* *n.* 11. = *Ritr.* *n.* 16.
Venti. *Gen.* 6. *n.* 9.
Vertunno. *Gen.* 4. *n.* 5.
Vesta maggiore. *Gen.* 2. *n.* 1.
Vesta minore. *Gen.* 4. *n.* 6.
Vestali feste. *Gen.* 4. *n.* 6.
Vestali vergini. *Gen.* 4. *n.* 6.
Vibillia. *Gen.* 6. *n.* 23.
Virìplaca Dea. *Gen.* 6. *n.* 20.
Virtù Dea. *Gen.* 6. *n.* 21.
Vittoria Dea. *Gen.* 5. *n.* 13.
Voluttà Dea. *Gen.* 6. *n.* 22.
Vulcano. *Gen.* 4. *n.* 1 = *Gen.* 5. *n.* 6. = *Gen.* 6. *n.* 13. *n.* 14. = *Ritr.* *n.* 15.

Z

Zeffiro Dio. *Gen.* 4. *n.* 7.

I nomi mitologici, o favolosi, di questo Catalogo sono 512.

		ERRORI.	CORREZIONI.
Pag.	*lin.*		
58	3	tos-to	to-sto
68	13	preci-pitoso.	precipitoso.
69	1	*precipitosìssima-mente*	*precìpito-sìssimamente*
80	26	sillaba	vocale
83	10	quelle a due	a quelle due
164	7	Nullo	Nulla
168	20	fammezzare	frammezzare
217	20	luoghi fallo	luoghi; fallo
249	7	tutto	tutte
311	12	collocata	collocato
337	10	Imene o Talasso	Imene, e Talasso
349	6	preside	presiede
210	21	se non	se son

MG 2010278